MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXIII, NR. 1

DIN SUMAR

1/2022

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU FELICIA DONCEANU

OLGUȚA LUPU
SIMFONIA A II-A DE ADRIAN IORGULESCU

MAIA CIOBANU
INVESTIGĂRI ŞI INSTIGĂRI SONORE (II)
„273,16" ȘI „COMENTARII"

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

Revistă acreditată de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU FELICIA DONCEANU **3**

CREAȚII

OLGUȚA LUPU
SIMFONIA A II-A DE ADRIAN IORGULESCU **10**

ALEXANDRU ȘTEFAN MURARIU, TUDOR FERARU, AURELIAN BĂCAN, SONIA VULTURAR
PRIME AUDIȚII CLUJENE ÎN CADRUL EDIȚIEI A 16-A A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL MERIDIAN **28**

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAŞ
SERGHEI PROKOFIEV – *CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ NR. 1, OP. 19* **44**

ESEURI

MAIA CIOBANU
INVESTIGĂRI ŞI INSTIGĂRI SONORE (II)
„273,16" ȘI „COMENTARII" **70**

ISTORIOGRAFIE

VASILE VASILE
FONDUL *GEORGE BREAZUL*
DIN CADRUL BIBLIOTECII UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR (VII) **77**

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH FELICIA DONCEANU **3**

CREATIONS

OLGUȚA LUPU
ADRIAN IORGULESCU'S 2ND SYMPHONY **10**

ALEXANDRU ȘTEFAN MURARIU, TUDOR FERARU, AURELIAN BĂCAN, SONIA VULTURAR
WORLD PREMIERES IN CLUJ DURING THE 16TH EDITION OF MERIDIAN INTERNATIONAL FESTIVAL **28**

ANDREEA AURA CIORNENCHI GRIGORAȘ
SERGEI PROKOFIEV - *CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA NO. 1, OP. 19* **44**

ESSAYS

MAIA CIOBANU
SOUND INVESTIGATIONS AND INSTIGATIONS (II)
„273,16" AND „COMMENTS" **70**

HISTORIOGRAPHY

VASILE VASILE
THE *GEORGE BREAZUL* FUND
AT THE UNION OF ROMANIAN COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS LIBRARY (VII) **77**

INTERVIURI

De vorbă cu Felicia Donceanu

Andra Apostu

Am mers la doamna Felicia Donceanu imediat după spectacolul Ierburi de leac *din 26 februarie 2017 iar pentru că discuția a fost mai degrabă una de suflet decât despre tehnici de compoziție, domnia sa m-a rugat să public materialul abia după ce ea nu va mai fi... Felicia Donceanu ca om, artist, femeie – mereu solară, visătoare, mereu cu o idee în buzunar, cu un farmec pe care acum îl reconstruim doar în gând când îi ascultăm muzica.*

Felicia Donceanu: Să știi că spectacolul *Ierburi de leac* la Ateneul Român nu putea fi realizat fără sprijinul Dianei Spânu și nu numai, al tuturor membrilor Trioului Mozaic, oameni care îmi sunt în inimă și care s-au zbătut mult pentru acest spectacol.

Andra Apostu: De ce *Ierburi de leac?* Leac pentru ce?

F.D.: Pentru suflet, dragă, pentru mine dar nu numai. Uite, îmi doream de copil să fiu farmacist. În joaca mea nu m-au amuzat foarte tare păpușile; mai degrabă mă jucam cu mojarul. Îmi plăceau foarte mult și nasturii, de toate felurile, făceam armate cu ei – jocurile mele erau cam băiețești. Mai apoi îmi făcusem „farmacia” mea cu tot felul de sticle, sticluțe și

vopseluri colorate. Plus că veneam din când în când în București (din Bacău) și aici vizitam un unchi – profesor de chimie – care avea farmacie pe Calea Victoriei, colț cu Orlando, el fiind furnizor al curții Regale. Mă fascinau acele sertare mici, multe, îmi plăcea mirosul de acolo foarte mult, varietatea enormă de denumiri. Era grozav să te prefaci că faci, să combini... Iar acum am încredere mare în remediile de plante, m-am ocupat și tratat homeopat, cred în asta și am avut o întreagă farmacie de substanțe care m-au scăpat de multe probleme. Homeopatia, cel puțin, m-a cucerit teribil chiar de la anamneză – păi să te întrebe un medic pe ce parte preferi să dormi sau cu ce pas pornești întâi?! E absolut fascinant.

A.A.: Această „farmacie" există în dvs. și atunci când compuneți? Aveți acolo ideile, gândurile, dorințele, visele pe care le combinați în muzică?

F.D.: Păi eu am starea de a crea mereu cu mine, nu trebuie să cad în vreo „transă" ca să compun. Ce crezi? Cele mai multe idei îmi vin la bucătărie când fac diverse treburi, când curăț cartofi.... O muncă manuală care nu necesită un efort intelectual, sunt doar automatisme și e teribil ce idei îmi vin, de exemplu, de la sunetul apei când spăl vase. De asemenea, când merg pe stradă observ foarte multe lucruri, deseori nu merg cu o țintă anume – ei, nu îți imagina, nu calc în strâchini (râde) dar îmi vin teribil de multe idei.

A.A.: Ați fost o tânără deosebit de talentată, creativă, încă de acasă din Bacău erați implicată în viața artistică a orașului, toată lumea vă cunoștea deși erați doar în liceu. Cum ați ajuns la București la Conservator? Dumneavoastră dansați, compuneați, creați costume...

F.D.: Începuturile mele de student nu au fost la muzică. Mama era, într-adevăr, profesor de muzică, ea făcuse conservatorul dar eu am dat examen la regie de teatru. Treceam mereu, însă, prin piața Amzei și auzeam pianul din clădirile conservatorului. Și tânjeam, să știi. Dar îmi spuneam, ce să caut eu acolo? Eu compuneam dar nu scriam note, o făceam intuitiv, în niciun caz nu visam să fac din asta o carieră. În primul rând nu aveam disciplină, să mă pui pe mine să fac Czerny? Vaai, s-a străduit săraca mama să mă dea la o

profesoară dar eu nu făceam decât să improvizez liber la pian. Pe de altă parte, îmi doream mult să fac și coregrafie. Acasă, la Bacău, făceam spectacole la teatrul din oraș: îmi amintesc un *Clar de lună* de Debussy cu mama la pian și eu, autoarea coregrafiei pentru spectacol; totul era din capul meu, îți dai seama că nu văzusem înainte în altă parte, nu aveam unde! Îmi amintesc că era și Bacovia în sală; am țopăit efectiv, și eu, în fața lui Bacovia (râde).

A.A.: Și cum v-ați decis? Regie de teatru, coregrafie, poate muzică... vă tentau multe!

F.D.: Păi eu am vrut coregrafie ca să mă ajute la regie. Îmi amintesc... de parcă se derulează un film în capul meu. Admiterea la coregrafie a fost foarte interesantă. Am intrat într-una din clase, era cineva la un pian și încă vreo 2-3 persoane. M-au întrebat ce studii am și am răspuns că... eu am învățat pe alții, ce să mă învețe alții pe mine?! Îți dai seama ce figură au făcut. Dar m-am așezat la pian și le-am cântat o temă din Greierele și Furnica. Și cântam apoi mă ridicam să dansez, mă așezam iar să cânt o altă temă și iar mă ridicam să dansez... Mă zbuciumam și eu acolo. Și în timpul probei cineva s-a ridicat, a ieșit, și s-a întors în sală cu un domn înalt, cu niște ochelari atât de negri..., care mi-a spus „după ce termini aici vii la sala...". Am mers, acolo m-au invitat să intru și să cânt. Din nou, oameni necunoscuți. Mult mai târziu am aflat cine era în comisii: Floria Capsali și Mitiță Dumitrescu la balet și Hilda Jerea și Paul Constantinescu la conservator – dar ce să aud eu de ei? Și dacă aș fi știut numele atunci tot nu mi-ar fi spus nimic. Așa că am fost naturală, m-am simțit foarte bine și le-am arătat și lor acest lucru. M-au pus să cânt ce am compus – am „compus muuult" (le-am răspuns eu), și le-am cântat tot felul de lucrări foarte dramatice, așa compuneam eu atunci. Apoi mi-au dat solfegiul, ori eu nu știam nici să bat măsura. Am ieșit dar domnul acela înalt a venit după mine să îmi spună să vin și a doua zi la proba a doua. Am zis că nu, că am altă probă, cea de la regie – proba teoretică.

A.A.: Și ce ați ales?

F.D.: Am mers la toate probele apoi am fost chemată de rectorul de atunci, domnul Breslașu. M-a anunțat că am fost

admisă și la regie de teatru și la conservator. Ori eu nici nu realizasem că am dat examen de admitere la Conservator! Domnia sa mi-a dat trei zile să decid ce facultate aleg ori asta a fost cumplit pentru mine; ce zbatere! Mi-am zis, însă, să profit de încrederea lor în mine și să aleg muzica, cu gândul că pot oricând să fac și regie.

În primul an am fost la Pedagogie, colegii mei erau toți tobă de carte. Noroc că eu rețineam repede și cântam foarte frumos la pian. Apoi am cerut cel mai sever profesor (auzisem că era Marțian Negrea) dar am ajuns într-un final la Mihail Jora.

Unul dintre oamenii care mi-au dat încredere și mi-au oferit libertate, văzându-mă așa cum sunt cu adevărat, a fost Mihail Jora.

A.A.: Vă amintiți despre el cu mare drag!

F.D.: La început a fost greu și cu el: eu nu înțelegeam și el nu înțelegea de ce nu înțelegeam. Am început cu armonia... a fost un dezastru pentru că nu o asociam, efectiv, cu muzica, erau doar niște socoteli. Ușor, ușor am început să îi arăt ce compun – *Ploaia,* îmi amintesc, prima lucrare pe care i-am cântat-o –, plină de cvinte paralele dar care pe el l-a impresionat foarte mult. În timp, am ajuns la un nivel de prietenie, pot spune, încât domnia sa îmi lăsa acces la camera lui cu pian ca să pot lucra cât mergea la cursuri la conservator.

A.A.: Nu v-a fost teamă de această perioadă grea a studenției în care colegii erau foarte bine pregătiți muzical iar dvs. ați mers doar cu sufletul, cu emoțiile și cu dorința de a face?

F.D.: Am avut emoții dar nu distructive. Uite cum știu eu că îmi merge bine: e un semn bun dacă îmi vine să plâng. Eu sunt un om foarte deschis și chiar dacă este un dialog non verbal totul pleacă de la mine și de la încrederea pe care o am eu. Ori dacă eu plec cu un gând bun și o energie bună e bine, iar dacă primesc alt răspuns sunt „avertizată” să dau înapoi. Nu am cules prea multe mesaje rele în viața mea, de mine nu se prinde răul. Îngerașii mei mă protejează foarte tare.

A.A.: Firea aceasta deschisă, mereu parcă pusă pe joacă, se regăsește și în muzica dvs.

F.D.: Atenție! Mulți consideră că eu fac numai ghidușii în muzică dar nu este mereu așa. Ideea de joc, spiritul ludic despre care a scris si Luminița Ciobanu în cartea ei despre mine... puțin este de la mine, eu sunt doar un transmițător de mesaj de la ceva superior mie. Altfel nu pot să îmi explic, cu toată neștiința mea atât de cuprinzătoare la nivel tehnic-muzical, cum pot trăi stările acelea speciale când compun. Să nu îți imaginezi că eu cad în vreo transă! Dimpotrivă, sunt extrem de atentă, chiar foarte severă când lucrez, dură și strictă, de un autocontrol excesiv. Sunt mai lucidă ca un chirurg dar starea în care sunt este de neexplicat rațional. Chiar și rezistența fizică de a lucra foarte multe ore la rând e ceva uimitor. Trec, poate, și 50 de ore de lucru neîntrerupt decât de mers la baie sau băut o gură de apă.

A.A.: Și cu toate acestea, spuneți că tehnicile de compoziție nu vă sunt familiare, la nivel teoretic?

F.D.: Tehnici de compoziție? Ce sunt alea? Am aflat și eu de la alții că folosesc modurile, nu mai știu cine a descoperit asta; eu nu o fac conștient. În general am lucrat cu text și m-am mulat pe vocabularul respectiv, pe versurile sau proza pe care o folosesc. Nici ca estetică nu aș ști să îți spun unde mă aflu – Doru Popovici spunea că sunt într-o zonă de „folclor franco-moldav”. Îmi place mult să scriu pentru voce; găsesc texte foarte frumoase, mă iau și după asta și scriu foarte variat, din acest motiv. Am scris și foarte multe lucrări corale și ce pot spune este că tratez lucrarea corală ca pe lied – colorez vocea umană!

A.A.: Aveți o relație specială cu culorile.

F.D.: Ah, relația cu culorile e una specială pentru mine. Desenez, pictez, colorez sunete, asta fac. Lucrarea *Coline albastre*, de exemplu, mi-a venit în minte când pictam și am fugit repede să o scriu.

A.A.: Dintre interpreții cu care ați avut conexiuni muzicale frumoase, aș alege-o pe doamna Georgeta Stoleriu.

F.D.: Da! Lucrarea *Cutia cu surprize* făcută cu Geta e o comoară a mea personală. Relația noastră de prietenie muzicală a început odată cu niște lieduri pe versuri de Macedonski (nu cred că le știi, le am doar eu înregistrate) și

mai apoi cu ciclul de lieduri pe versurile lui Ienăchiță Văcărescu. Ah, cum mi-a cântat ea monodia *Tatăl Nostru...*

A.A.: *Tatăl Nostru* a fost reacția dvs. la o situație de atunci. Astăzi l-ați vedea altfel?

F.D.: Nu, ăsta este. Momentul a fost altul, da, dar acela a fost cel mai potrivit. Și în varianta corală dar și în cea monodică repetițiile *voia Ta, voia Ta* și *precum și noi iertăm, noi iertăm* etc. – reprezintă o zonă importantă pentru mine. Nu sunt neapărat o persoană religioasă, mai degrabă îmi place să merg când e biserica pustie, e cel mai bun loc de meditație. Relația mea cu Dumnezeu e una de prietenie, e ceva intim. Nu e o relație de supunere, de frică, e ceva... amical, cald. Îmi este teamă de spiritele rele, de energiile rele și cumva, ți-am zis, sunt ocolită, nu se prind deloc de mine.

A.A.: Aveți autori preferați de poezie sau proză?

F.D.: De multă vreme nu mi-am mai cumpărat ceva nou dar recitesc frecvent ce am aici. Tot nu pot să cuprind chiar tot ce am în bibliotecă; găsesc noi și noi sensuri, îmi vin noi și noi idei. În zona poeziei contemporane nu prea am cercetat... dar mi-am pus deoparte atâta material care mă inspiră... Îmi place foarte mult Mihail Crama, el mă inspiră foarte mult.

A.A.: Dar scrieți?

F.D.: Ehei, sigur. Dar nu pot să îi spun poezie sau proză. Scriu texte.

A.A.: Și de ce nu le publicați?

F.D.: De ce să le public? I le împărtășesc surorii mele și atât. Scriu, fabric mereu ceva... bine că nu le-am rupt până acum. Scriu și epigrame, fac caricaturi, mă distrează... eu singură mă distrez (râde). Dar de ce să le public? Cred că mi-ar fi plăcut să reușesc să scot la tipar o carte pentru copii pe care am lucrat-o în 1986, *Clopoțelul cel isteț*, cu versuri, muzici și desene... era gata să intre la tipar. O să le fac eu...

Știi, Andra... eu nu prea sunt conștientă ce vârstă am... eu am mereu idei, fac mereu ceva, las timpul să treacă și nu mă axez pe o singură chestie decât dacă sunt forțată. Atunci mă ordonez; dar până atunci... nu! Și cred că am în mine un crâmpei de Divinitate, asta ar explica multe. Uite, de exemplu, am compus lucrarea mea pentru harpă și e ceva de neînchipuit

– îmi amintesc că Adrian Enescu a văzut lucrarea și nu mă credea că eu nu știu să cânt la harpă. Tot demersul... a fost ceva cutremurător. Și nu doar eu, toți cei care creează au această fărâmă de Divin. Cred că oamenii descoperă greu acest lucru pentru că petrec prea puțin timp cu ei înșiși, sunt foarte preocupați, încrâncenați de tot ce e în jurul lor, de tot ce se întâmplă, și nu se preocupă de ce se întâmplă cu ei. Vor să fie mai mult decât sunt și asta le anulează ce ar putea fi cu adevărat.

A.A.: Și cum să rezolvăm această problemă? Cum să facem să ne putem cunoaște mai bine?

F.D.: În primul rând credem că știm foarte multe și asta e o nenorocire! Eu sunt invidioasă, da, pe toți cei care se descurcă cu tehnologia dar asta e o nenorocire pentru comunicarea între oameni.

Iar oamenii se plictisesc tare... Trebuie să faci altceva decât îți e slujba, meseria, trebuie să ieși. Să pleci cu un tramvai undeva, oriunde, să stai și să te observi. Deschizi mintea, o lași puțin să vagabondeze. Vezi o cioară cum zboară, mintea îți e liberă și îți va face legături nemaivăzute. Și să nu mai fim așa informați, ghidați... puțină prostealâ cum îi spun eu, e tare bună.

A.A.: Sunteți atât de multe... Cum aș putea să vă definesc, să vă dau o formă...?

F.D.: Om al Renașterii, dragă!

SUMMARY
Andra Apostu – A conversation with Felicia Donceanu

I went to see Felicia Donceanu right after the performance *Ierburi de leac* on February 26 2017 and because our conversation was mostly about matters of soul more than compositional techniques, she asked me to publish this interview only after she is gone… Here is Felicia Donceanu as a person, as an artist, as a woman – always bright, dreamy and always with an extra idea in her pocket. She had a special charm that now we can only recall in our thoughts when we listen to her music.

CREAȚII

Simfonia a II-a de Adrian Iorgulescu

Olguța Lupu[1]

Personalitate emblematică a componisticii contemporane, autor al unei creații muzicale vaste și substanțiale, acumulate în decursul a circa 50 de ani de activitate, Adrian Iorgulescu s-a impus deopotrivă în domeniul muzicologic, prin numeroase studii și volume de referință[2], a căror preocupare centrală este „timpul muzical".

Mărturisesc că alegerea unui singur opus ca obiect al incursiunii analitice a fost dificilă, toate lucrările sale remarcându-se prin pregnanța gesturilor și forța expresiei, prin logica devenirii sonore și echilibrul contrariilor.

Am optat în cele din urmă pentru un opus simfonic reprezentativ, situat în prima perioadă de creație, care m-a atras și prin concizia titlului, enigmatic și impenetrabil în simplitatea sa: *Simfonia a II-a*. Citindu-i scrierile muzicologice, știam că, fără a ocoli titlurile ce conțin diferite sugestii, compozitorul manifestă o preferință pentru titluri precum *Simfonie*, *Cvartet*, *Sonată, Sonatină* etc., care reflectă „încărcătura intraductibilă a mesajului sonic"[3], dimensiunea auto-referențială a limbajului muzical.

---

[1] Universitatea Națională de Muzică din București.

[2] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, Ed. Muzicală, 1988; *Timpul și comunicarea muzicală*, București, Ed. Muzicală 1991.

[3] A. Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie și metaforă*, p.85.

Totodată, această opțiune constituie o amprentă a viziunii sale componistice, care integrează simbiotic modernitatea și postmodernitatea (ca recuperare nonconformistă și inovatoare a tradiției). Într-o conferință recentă, vorbind despre misiunea compozitorului, Adrian Iorgulescu îl socotea un demiurg, plăsmuitor de „organisme vii”[1]. În acest proces unic și irepetabil de alcătuire a unei „ființe muzicale”, Iorgulescu pornește de la principii generale, de la arhetipuri de gândire muzicală, decantate prin reflecția aprofundată asupra unor opusuri aparținând diverselor epoci stilistice. Logica filiațiilor, metamorfozelor și întrepătrunderilor motivice, ce include uneori variante surprinzătoare, puțin previzibile, guvernează toate lucrările sale, oricât de modern ar fi limbajul acestora.

Simfonia a II-a constituie în acest sens un model exemplar. Compusă în 1980, lucrarea reprezintă o punere în act a multora dintre posibilitățile descrise de Anatol Vieru în volumul *Cartea modurilor (I)*, apărut la Editura Muzicală în același an[2]: transpoziții ale unei structuri modale, inversări, incluziuni și reuniuni, moduri complementare, densități modale, compunerea a două structuri modale, atingerea totalului cromatic și evitarea lui etc. *Modernitatea* limbajului modal și a organizărilor sintactice complexe este conjugată cu o viziune *postmodernă*, prin delimitarea clară față de modernismul serial (fie acesta dodecafonic sau integral), pe de o parte, și prin imaginarea unor modalități inovative de configurare a „timpului în spirală”[3] – în acest caz, prin adaptarea dialecticii transformărilor dintr-o formă de sonată, pe de altă parte.

Arhitectura lucrării este monolitică, într-o singură parte, cu trei secțiuni ample și o codă recapitulativă.

---

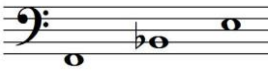
[1] 25 februarie 2021, cu prilejul lansării volumelor I și II ale lucrării *Noi istorii ale muzicilor românești,* coord. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiță, București, Ed. Muzicală, 2020.

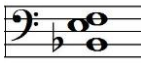
[2] Anatol Vieru, *Cartea modurilor (I)*, București, Ed. Muzicală, 1980.

[3] „*Timpul în spirală* presupune o ciclicitate cu salt calitativ, ajungerea la un stadiu superior comparativ cu cel inițial, dar totuși conex cu acesta” (A. Iorgulescu*, Timpul muzical. Materie și metaforă*, p.302).

Secțiunea I

Lucrarea debutează cu o primă structură sonoră (structura 1a), care se coagulează, pe rând, în trei variante diferite. În prima variantă, în registrul grav, la timpani, cele trei sunete sunt expuse succesiv, la granița dintre sunet și zgomot, sugerând un misterios vuiet subteran, ce dialoghează cu tăcerea (ex.1[1]). Structura este apoi proiectată în sincronie, în spațiul astral al registrului acut, la violine și viole (ex.2). Cea de-a treia variantă, la alamă, pian și timpani, apare mai întâi sub forma unor atacuri incisive, suprapuse triplei pedale de la coarde, ca o reflectare a acesteia, în registrul grav (ex.3).

Structura 1

Exemplul 1 (p.3)

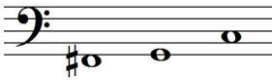
Exemplul 2 (p.4)

Exemplul 3 (p.5)

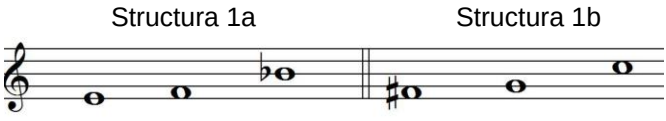
Această formulă melodică, ce reunește armonicele 6 (sau 12), 8 (sau 16) și 11 ale unui sunet fundamental, este prezentată deopotrivă ca tritonie de tip cvartă-secundă (ce poate fi privită drept un proto-ionic –treptele VII-I-V sau un proto-lidic – treptele I-IV-V), respectiv concatenare a două cvarte, perfectă și mărită, în spațiul unei septime mari, în această ipostază (care poate fi întâlnită în folclorul românesc,

[1] În partitura *Simfoniei a II-a* de Adrian Iorgulescu (București, Editura Muzicală, 1981), numerotarea măsurilor începe odată cu secțiunea a II-a (p.20-46), când se instituie un cadru metric riguros, continuat parțial și în secțiunea a III-a (p.46-71). În secțiunea I (p.3-19), în finalul secțiunii a III-a (p.71-79) și în Codă (p.80-82) predomină indicația *libero* (cu precizarea numărului de secunde aferent fiecărei structuri), alternând cu scurte momente *minsurato*. Din acest motiv, am preferat ca exemplele muzicale să fie identificate prin trimiteri la numărul paginii, însoțite, după caz, de numărul măsurii.

mai ales în zona Olteniei[1]) constituind un exemplu de coexistență a contrariilor simetric-asimetric, idee ce va fi reluată în diverse contexte.

În continuare, pornind de la structura 1a ca nucleu generator, asistăm la un proces incandescent de devenire sonoră, pe parcursul căruia sunt create mereu alte conexiuni; evenimentele se succed rapid, iar informația este densă.

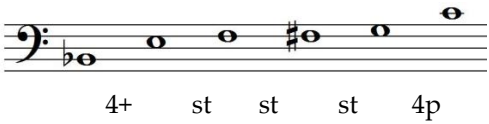
Cea de-a doua structură (1b, ex.4) este introdusă tot de timpani.

Exemplul 4 (p.7)

Noua configurație constituie, de fapt, transpoziția primeia, iar utilizarea aceluiași timbru (timpani) subliniază quasi-identitatea celor două structuri (ex.5).

Exemplul 5 (p.4, 7)

[1] A se vedea formula „sol#2-la1-re2”, în Corneliu Dan Georgescu, *Muzică atemporală, arhetipuri - etnomuzicologie, compozitori români*, volumul II - *Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*, (București, Ed. Muzicală, 2019), studiile: „Traditionelle Musik für Langtrompeten (bucium, tulnic, trâmbiță) in Rumänien”, exemplul muzical nr.5 (nordul Olteniei), p.186; „Die Tonhöhensysteme Anwendung an der rumänischen traditionellen Musik” (a se exemplul muzical nr. 28, *Chiuituri ca pe deal,* Gorj, p.238). De asemenea, formula fa#2-sol2-do2, în C.D. Georgescu, *op.cit*, studiul „Gestalt und Bedeutung des Ison in der rumänischen traditionellen Musik”, exemplul muzical nr.8 (zona Caracal-Craiova), p.257.

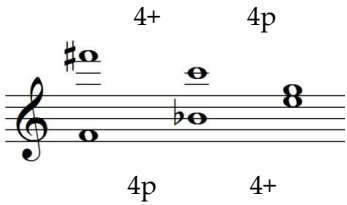
Tocmai datorită acestei filiații, suprafața dedicată exclusiv prezentării noii structuri este redusă. În schimb, se deschide un nou teritoriu, în care pot fi explorate relațiile dintre cele două tritonii. Astfel, structura 1b este suprapusă structurii 1a. Sinteza (reuniunea) astfel obținută, pe care o vom numi în continuare *modul 1* (ex.6), subliniază din nou, prin plasarea sunetelor componente, existența unei simetrii care integrează asimetria – o juxtapunere de semitonuri în centru, flancată de două cvarte diferite, mărită și perfectă.

Modul 1



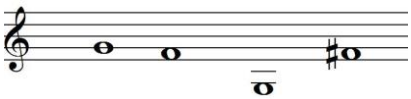
Exemplul 6 (p.7-8)

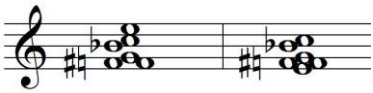
Într-o primă etapă, în diversele forme de asociere dintre structurile 1a și 1b, cele două entități sonore își păstrează identitatea (ex.7).



Exemplul 7 (p.7, celestă)

Acest joc este urmat de o nouă etapă, în care cele două entități interferează, creând noi structuri modale. Rezultatul primei interferențe constituie totodată și cea dintâi apariție a unui fragment melodic, construit pe baza combinației de

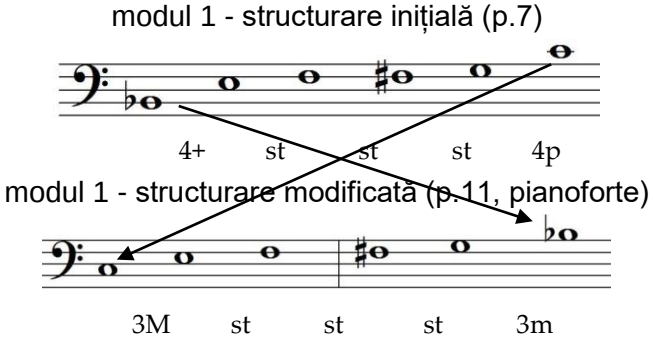
secunde/septime mari și mici (cu utilizarea cromatismului distanțial/întors) și alcătuit din doar trei sunete (*sol, fa#, fa)* (ex.8). Se conturează astfel o spirală a jocului de densități, care va fi continuată pe tot parcursul lucrării, în care structurile modale cu multe elemente (ce oferă mai multă informație sau ***bogăție***[1] modului respectiv) alternează cu cele compuse din câteva sunete, care au în schimb un grad ridicat de *ambiguitate*, o „forță de evocare (...) de așteptare”[2].

Exemplul 8 (p.8, campane)

Ideea de interferență conduce instantaneu la noi forme ale reuniunii dintre structurile 1a și 1b, în care individualitatea configurațiilor tritonice dispare (ex.9).

Exemplul 9 (p.9-10, lemne)

Schimbarea structurării interioare a modului 1 reprezintă o nouă etapă, obținută prin permutarea sunetelor extreme. În centru se păstrează juxtapunerea de semitonuri, iar cele două cvarte (perfectă și mărită) sunt înlocuite de două terțe (mare și mică). Iau astfel naștere alte două tritonii, de tipul terță-secundă, dar care au aceeași logică de construcție (ex.10).

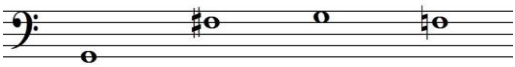
---

[1] Termen utilizat de Anatol Vieru, cu referire la modurile bogate în elemente. Modurile cu număr restrâns de elemente prezintă un grad mare de ambiguitate (v. A. Vieru, *Cartea modurilor I*, p.48-49).
[2] A. Vieru, *Cartea modurilor I*, p.49.

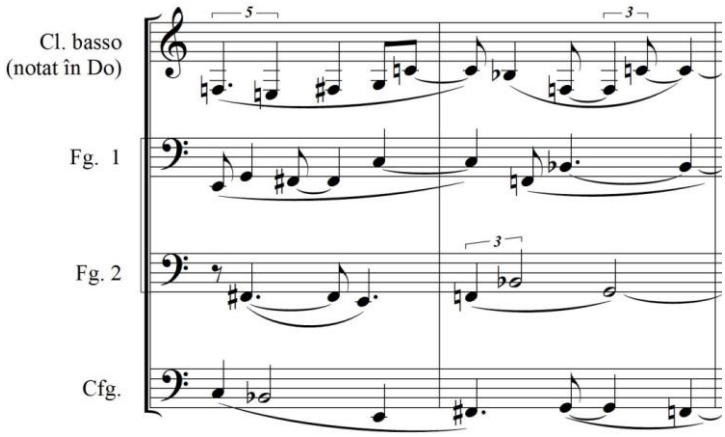


Exemplul 10

Concomitent cu derularea acestor etape se insinuează, din nou, un profil melodic, prezentat de această dată monodic, la contrabas (ex.11), ceea ce îi conferă o mai mare pregnanță.



Exemplul 11 (p.12)

Din punct de vedere sintactic, până în această etapă au fost utilizate cu predilecție structuri omofone și, în mai mică măsură, suprapuneri eterofonice de micro-ostinate. Fulgurant, a fost introdusă și ideea de polifonie, respectiv de monodie. În următoarea suprafață asistăm la un proces de amplificare și densificare, bazat pe sintaxa eterofonă. Micro-ostinatele sunt înlocuite de desene melodice alcătuite din diferite permutări ale celor 6 sunete ale modului 1, urmărindu-se non-coincidența atacurilor și evitarea grupărilor de câte 6 sunete (ex.12).

Exemplul 12 (p.14)

Amplificarea bruscă (la 19-20 de voci) a structurii de mai sus, în registrul grav, reprezintă un prim climax din punctul de vedere al densității și dinamicii. Percepția detaliului este pentru prima dată înlocuită de cea globală, structura rezultată fiind de tip textură.

Acestui punct culminant concis i se răspunde printr-o la fel de abruptă transparentizare, ce constituie unul dintre momentele convergenței în melodie; contrabasul pare a-și continua solo-ul anterior, extins acum cu un al patrulea sunet, mi (ex.13).

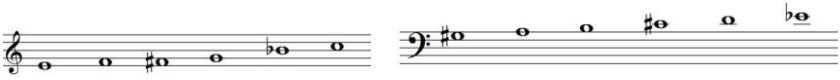
Exemplul 13 (p.18-19)

Cele două momente, care reprezintă cei doi versanți ai eterofoniei și, totodată, cele două tipuri de culminație – prin ramificare, în climax-ul dinamic și de densitate, respectiv prin esențializare, în replierea monodică –, încheie prima secțiune a simfoniei, care poate fi asociată primului grup tematic din forma de sonată.

Secțiunea a II-a

Principiul unității contrariilor este cel care guvernează și raportul dintre primele două secțiuni, prin utilizarea opozițiilor (aparente) continuu-discontinuu, diferit-similar, început-sfârșit. Astfel, a doua secțiune, pe care o putem considera ca fiind echivalentul grupului tematic secundar, debutează prin schimbarea completă a materialului sonor, printr-un nou mod de 6 sunete, complementar[1] celui inițial. Ca material sonor, modurile 1 și 2 reprezintă *maxima diferențiere*, *discontinuitatea*, teza și antiteza, conflictul tematic în viziune modernă (ex.14).

Modul 1 (p.3-19) Modul 2 (p.20-46)

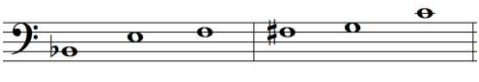


Exemplul 14

Dar, ca și în sonata clasică, ruptura este doar aparentă, întrucât anumite elemente din *debutul* secțiunii secunde se regăsesc în *finalul* primei secțiuni. Astfel, numitorul comun al celor două moduri este succesiunea semitonală (sol-fa#-fa-mi în modul 1; mi♭-re-do# în modul 2). Din această perspectivă, solo-ul contrabasului (din finalul secțiunii I, v.ex.13) îndeplinește un rol anticipativ, fiind construit doar pe baza celor patru sunete (sol-fa#-fa-mi) care constituie nucleul semitonal, liant între cele două structuri.

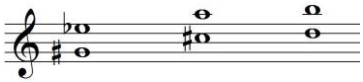
Continuitatea există și la nivelul organizării sintactice, secțiunea secundă preluând structura de tip textură utilizată în climaxul secțiunii I. Această structură prevalează pe parcursul celei de a doua secțiuni, care devine astfel mult mai stabilă decât prima. Din când în când, apar ferestre către alte peisaje sonore, contrastante față de structura de bază.

[1] „Se numesc complementare două moduri a căror intersecție este vidă și a căror reuniune este totalul cromatic” (Anatol Vieru, *Cartea modurilor*, p. 44).

Pe parcursul secțiunii secunde sunt reliefate noi conexiuni între cele două moduri a căror intersecție este mulțimea vidă. De pildă, una dintre variantele de structurare a celor 6 sunete ale modului 2 (ex.16, m.39-44, celestă) are ca model structurile 1a și 1b (ex.15) și prezintă aceeași simbioză între simetrie și asimetrie.

Structura 1a 4+ 2m

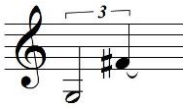
Structura 1b 2m 4p

Exemplul 15 (p.7)



Structura 2 4+ 2M 4p 2m

Exemplul 16 (p.30-31, m.39-44, cel.)

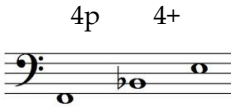
Un eveniment cu totul special este reprezentat de simbioza dintre septima mare (ex.17), element distinctiv al structurii 1a și al desenelor melodice anterioare (campane și contrabas, v. ex.11 și 13), și modul 2, condensat pe verticală (ex.18).

Exemplul 17, p.8, campane

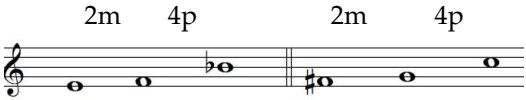
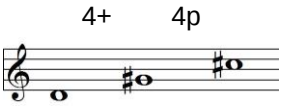
Exemplul 18, p.37-38, m.63-66, tutti

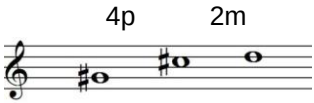
Anumite procese sunt acum inversate. Dacă în cazul structurii 1 s-a pornit de la două tritonii (4tă + 2dă), care au fost ulterior conjugate într-un mod de 6 sunete, modul 2 parcurge un proces recurent, plecând de la un întreg de 6 sunete, care își descoperă treptat diverse posibilități de micro-structurare (bicordii, bitonii, tritonii, tricordii).

Pentru a evidenția filiațiile existente între modurile 1 și 2, sunt utilizate diverse părțiale ale modului 2, ce reprezintă o reflectare în oglindă (o inversare) a intervalicii structurilor din

secțiunea I, conținând, totodată, aceeași asimetrie în simetrie, ca în exemplele de mai jos, prezentate comparativ (ex. 1 și 19, respectiv ex. 5 și 20).



Exemplul 1
(structura 1a, p.3)

Exemplul 5 (structura 1a și 1b, p.4, 7)

Exemplul 19 (parțial al structurii 2, p.41, m.76-77, 79, 82-83, tr.1-2, glock.)



Exemplul 20 (parțial al structurii 2, p.41, m. 76-77, 79, tr.3)

A doua secțiune se încheie prin translarea în registrul acut și treptata transparentizare a texturii.

Secțiunea a III-a

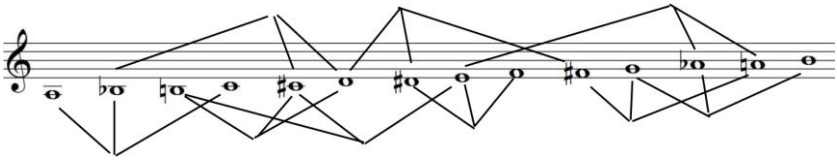
Pânza diafană este întreruptă abrupt de intervenția *Drammatico* a raganellei (morișca). În economia temporală a lucrării (cu o durată de 21′39″[1]), momentul (aprox. 13′20″) este foarte apropiat de secțiunea de aur (13′38″)[2]. Se deschide astfel cel de-al treilea act (p.46, m.113), care se remarcă prin trecerile abrupte și rapide de la un tablou sonor la altul.

[1] În versiunea oferită de Filarmonica de Stat "Transilvania" din Cluj-Napoca, condusă de Cristian Mandeal.

[2] Fiind de față la prezentarea acestui studiu în data de 26 iunie 2021, în cadrul Simpozionului de muzicologie organizat sub egida S.I.M.N., compozitorul a confirmat utilizarea deliberată a proporției auree, precizând totodată că toate cele trei secțiuni ale lucrării sunt construite pe baza aceluiași principiu.

Secțiunea corespunde unei noi etape, în care, similar proceselor dialectice ce caracterizează dezvoltarea din forma de sonată, compozitorul realizează sinteza materialelor sonore prezentate anterior, alcătuind totodată forme noi, hibridizate, care păstrează elemente distinctive ale structurilor din care derivă și care reliefează surprinzătoare filiații și convergențe între acestea.

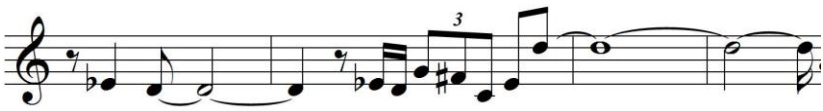
De pildă, încă de la începutul secțiunii III ne este prezentată reuniunea modurilor complementare 1 și 2, care are drept rezultat totalul cromatic. Dar acesta nu este expus ca un tot nediferențiat, ci este structurat interior în mai multe tricordii și tritonii (ex. 21), ce constituie amprente ADN ale structurilor deja expuse (la-si♭-do, ob. 1; si♭-do#-re, pian, m.stg.; si-do#-re, fl. 2; si-do#-mi, cl. 2; re-mi♭-fa#, cl.1; re#-mi-fa, fl. 1; mi-sol#-la, pian, m.dr.; fa#-sol-la, fl. picc.; sol-la♭-si, ob. 2).



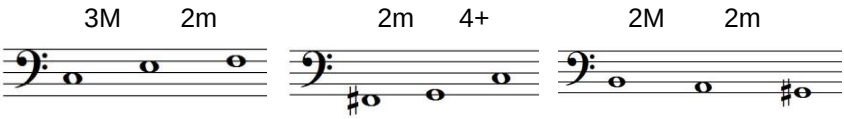
Exemplul 21 (p.47, m.115-117)

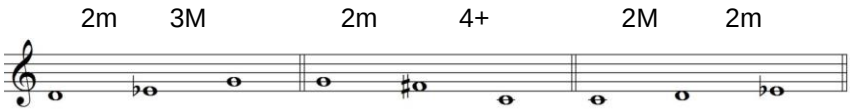
Zonele în care regăsim totalul cromatic, structurat în forme similare celor de mai sus, alternează sau se suprapun cu alte suprafețe, în care numărul de sunete variază între 1 și 11.

Evenimentele expuse mai întâi succesiv sunt uneori suprapuse, istoria se cumulează într-un prezent multistratificat, din ce în ce mai dens.

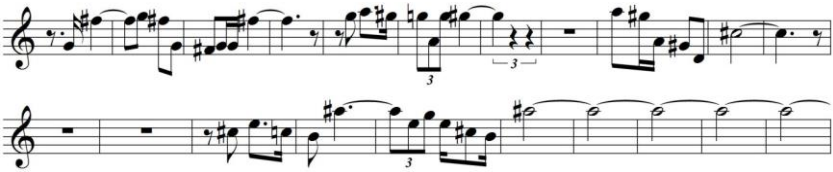
Sintaxa eterofonă este proiectată a la nivelul macroformei, în sensul unei spirale în care densificarea graduală (etapa de ramificare) alternează cu esențializarea, cu comprimarea discursului. Procesul de geneză a melodiei, ce debutase în secțiunea întâi, fiind reluat într-o formă simbiotică în secțiunea a II-a, se decantează tot mai clar. Astfel, după o lungă absență, etapa de convergență a ramificărilor eterofonice reapare, întruchipată prin desenul melodic al oboiului (ex.22).

Exemplul 22 (p.60-61, m.175-178)

Această scurtă inserție melodică pare a juca rolul unei pietre unghiulare în construcția lucrării, ilustrând faptul că memoria nu este reproductivă, ci reconstructivă. În centru (m.176) se află structura 1b (sol-fa#-do), iar simbolistica intervalelor cu care se deschide și se închide melodia (mib1-re1 și mib1-re2, sunete aparținând modului 2) sugerează reunirea contrariilor (secundă mică-septimă mare, descendent-ascendent, introvertit-extrovertit) și ideea de spirală, de reunire a începutului cu sfârșitul, reprezentând *in nuce* forma întregii lucrări. Într-o altă citire, cantilena oboiului (ex.24) prezintă o sinteză a mai multor evenimente precedente (ex.23, v. și ex.4, ex.10), fiind alcătuită din concatenarea a trei structuri ce provin din secțiunile anterioare (tritonia cvartă-secundă, tritonia terță-secundă, tricordia), ca o reamintire ce integrează și, în același timp, metamorfozează:



Exemplul 23 (p.9, 11; p.7; p.40, m.72-73)

Exemplul 24 (p.60-61, m.175-178)

Ne apropiem de climaxul întregii simfonii. Dacă în prima secțiune punctul culminant a fost constituit prin alăturarea celor două stări ale eterofoniei – ramificare urmată de condensare în unison –, climaxul întregii lucrării este construit prin

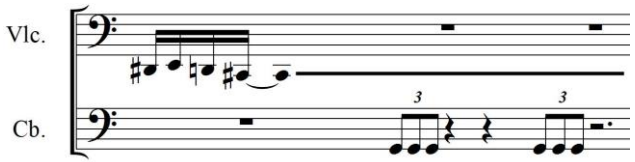
suprapunerea celor două ipostaze, ca o reafirmare a coexistenței contrariilor. *Dispersia* este întruchipată printr-un iureș alcătuit dintr-o textură densă[1], ce conține totalul cromatic structurat în tritonii și tricordii (p.63-71, m.187-218); iar *fuziunea* este reprezentată de melodia care pur și simplu irumpe la viori, într-un sublim ascensio, în care energia propulsoare este reprezentată de septima mare (ex.25).

Exemplul 25 (p.64-71, m.190-218)

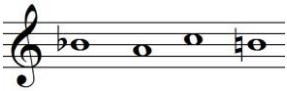
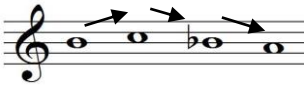
Apariția melodiei de largă respirație pare a fi fost scopul, destinația finală a întregului demers, iar considerațiile compozitorului sprijină această afirmație: „niciuna dintre structurile temporale nu beneficiază de forța de impact a melodiei asupra ascultătorului, niciun alt element de limbaj nu are o capacitate de penetrație asemănătoare, o atare virtute evocatoare și, prin urmare, o comparabilă concentrație emoțională. Receptăm melodia ca chintesență a lumii sonore, produsul cel mai rafinat al artei, inerent și cel mai impresionabil”[2].

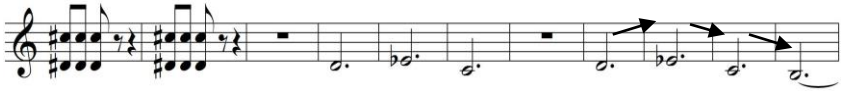
Arcul melodic uriaș, configurat printr-un anabasis, o zonă de platou (o lungă pedală pe la#) și un katabasis, se

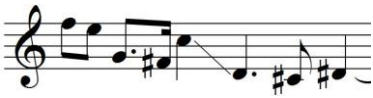
[1] Eterofonia apare aici în sensul de aglomerare, în care detaliul nu mai poate fi perceput („la limită, orice fenomen sonor din zona aglomerării devine pentru noi eterofonie, chiar dacă este ‚construit' altfel. (...) orice aglomerare este mai mult sau mai puţin o eterofonie, adică o textură, dacă prin aceste termen înţelegem o structură de un tip special, în care individualul este ‚înecat' în colectiv.” Șt. Niculescu, „Eterofonia”, p. 275), situație dezbătută și de Iorgulescu (a se vedea *Timpul muzical. Materie și metaforă*, p. 229).

[2] A. Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie și metaforă*, p. 181.

încheie printr-o formulă ce reia cromatismul diatonic într-un ambitus de terță mică (ex.26), evidențiind și intervalul de cvartă mărită do#-sol, definitoriu pentru structura generatoare (v. ex.1).

Exemplul 26 (p.77)

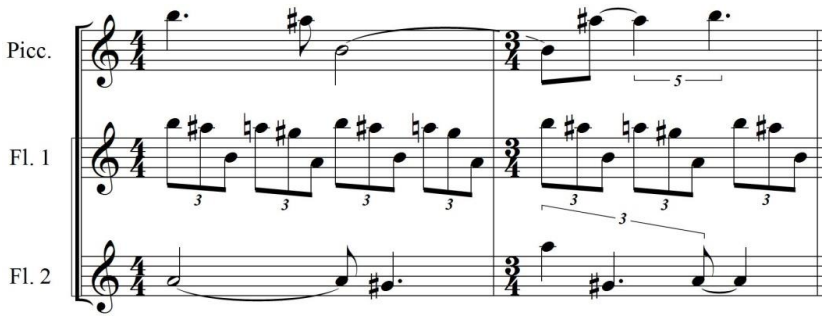
Dar această formulă ascunde încă o mare surpriză, în sensul că ne este propusă un alt fel de simbioză, de data aceasta, între motivul BACH (ex.27), respectiv semnalul ritmic și melograma DSCH din Cvartetul nr.8 de Șostakovici[1] (ex.28, finalul părții a IV-a, m. 67-77). Celula re#-mi-re-do# (v. ex.26) reprezintă transpunerea și permutarea sunetelor melogramei bachiene, în așa fel încât să corespundă conturului melogramei șostakoviciene (ex.29).

Exemplul 27 (motivul BACH)

Exemplul 29

[1] Conexiunea propusă de Iorgulescu, Șostakovici – J. S. Bach, nu este întâmplătoare. Admirația deosebită a compozitorului rus pentru creația cantorului de la Leipzig a constituit imboldul compunerii celor *24 Preludii și Fugi* op. 87 pentru pian solo, în care apar inclusiv numeroase aluzii la *Clavecinul bine temperat*. „The initial flash of inspiration that compelled Shostakovich to compose a cycle of preludes and fugues for piano certainly came from J. S. Bach. Especially in the first two preludes and fugues, but elsewhere in the cycle as well, allusions to Bach's Well-Tempered Clavier occupy the foreground" (Mark Mazullo, *Shostakovich's Preludes and Fugues: Contexts, Style, Performance*, Yale University Press, 2010, p. 27). Sunt relevate astfel ramificații metastilistice multiple.

Exemplul 28 (Șostakovici, Cvartetul nr.8, partea a IV-a, m.67-77)

Retrospectiv, pornind de la acest punct incandescent de intertextualitate, anumite momente ale simfoniei capătă o valoare premonitorie aparte, iar coeziunea întregului devine și mai puternică. De pildă, regăsim aceeași formulă, transpusă – fa#-sol-fa-mi – în finalul solo-ului de contrabas (v. ex.13). Motivul BACH este ascuns și în pliurile din melodia viorilor (v. ex.25, m.192-194, sol-fa#-(sol)-la-sol#) și este reiterat, în varianta originală, transpusă (fa-mi-sol-fa#) și într-o versiune modificată (do-re-do#-re#), chiar înainte de apariția citatului transfigurat (ex.30).

Exemplul 30 (p.77, Vni I Solo)

Coda (recapitulare)

Ultima suprafață este o recapitulare condensată a începutului, în care apar scurte reminiscențe ale primelor structuri: diverse contururi melodice ale modului 1, împletite eterofonic; semnalul de 7M (v. ex.8, 11, 13, 17, 25), acum multiplicat polifonic, aluzie directă la citatul transfigurat (v. ex.26) și, implicit, la succesiunea semitonală[1] care a constituit numitorul comun al celor două moduri (ex.31).

[1] Simfonia a V-a (2016) de Adrian Iorgulescu este construită în întregime pe baza unui material sonor similar, alcătuit din sunetele *sol, sol diez, la, la diez*. Cf. Dan Dediu, *Contribuții componistice românești după 1960*, în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. II, p. 398.

Exemplul 31 (p.80)

Lucrarea se încheie circular, prin reluarea primelor două variante ale structurii 1a (v. ex.1 și 2), ultima fiind însoțită de pulsul din ce în ce mai îndepărtat al unui timpan.

***

Deși am ajuns la finalul călătoriei, sunt convinsă că sunt departe de a fi descifrat tainele acestei simfonii. În primul rând pentru că, așa cum afirmă compozitorul, „specificitatea limbajului muzical incumbă drept condiție expresă a preluării rămânerea în cadrele sonorului (...), forțarea (sensului) de a semnifica în verbal duce inevitabil la impasul întreprinderii semantice”[1].

Sper, însă, să fi surprins câteva aspecte care să ofere o imagine a laboratorului său de creație. În această lucrare, modernitatea limbajului modal cromatic și a organizărilor sintactice se conjugă cu o viziune postmodernă, care în acest caz decantează și adaptează arhetipul sonatei. Se evidențiază opțiunea fermă a compozitorului pentru un discurs logic, cauzal, în care evenimentele din prezent sunt consecința celor anterioare. Asemenea organismelor vii, materialul sonor se află într-un proces de devenire perpetuă, dar în care ADN-ul noilor forme păstrează amprenta structurilor generatoare, ceea ce conferă întregului o puternică forță de coeziune. Gestul componistic e hotărât, limpede, plin de relief, de pregnanță.

[1] A. Iorgulescu, *Timpul muzical. Materie și metaforă*, p. 84-85.

Dramaturgia lucrării stă sub semnul echilibrului contrariilor – continuu-discontinuu, static-dinamic, succesiv-simultan, dens-rarefiat, aproape-departe, acut-grav etc. –, care se concretizează deopotrivă în coliziuni aprige și sinteze integratoare. De pildă, disjuncția dintre cele două moduri complementare este sublimată prin dizolvarea lor în totalul cromatic, ca simbol al completitudinii, al reunirii multiplului în Unu. Similar, în climaxul lucrării, cele două ipostaze ale sintaxei eterofone, ramificarea și fuziunea, sunt unificate prin coexistență. Configurând un timp în spirală și explorând zone expresive foarte diverse, de la misterios la dramatic, de la neliniște la serenitate, de la tumult la lirism introvertit, *Simfonia a II-a* constituie un spațiu de reflecție asupra opoziției și complementarității, permanențelor și metamorfozelor, unității și diversității.

SUMMARY

Olguța Lupu

Adrian Iorgulescu's 2nd Symphony

The exploration of the *2nd Symphony*, a representative opus of Adrian Iorgulescu's creation, reveals some defining features of his entire oeuvre: cohesion and logic of the inner organization, economy of vocabulary and combinatorial inventiveness, coexistence of opposites, symmetric-asymmetric play, appeal to intertextuality and metastylistic elements. In brief, a vision that symbiotically integrates modernity and postmodernity (seen as a non-conformist and innovative recovery of tradition). With resolute, clear gestures, full of vividness, the composer configures a spiral time and creates very diverse expressive zones, from the mysterious to the dramatic, from inquietude to serenity, from tumult to introverted lyricism, thereby carving out a space for reflection on opposition and complementarity, permanence and metamorphosis, unity and diversity.

Prime audiții clujene în cadrul ediției a 16-a a Festivalului Internațional Meridian

PREAMBUL

În conturarea repertoriului pentru concertul ansamblului Couleurs, am trasat o serie de obiective, atât pentru dinamica programului, cât și în limbajul, timbralitatea și structurarea lucrării proprii. În primul rând am transmis invitația „comandanților" Festivalului Meridian, Diana Rotaru și Irinel Anghel de a explora sonorități sau tematici care să facă trimitere la spațiul cosmic, la planete, comete, călătorii interstelare, sau orice vor propune colegii mei compozitori Tudor Feraru, Sonia Vulturar și Aurelian Băcan.

Rezultatul a fost unul cât se poate de caleidoscopic, plasat în dimensiuni diferite și îndepărtate în ceea ce privește limbajul, structura și prezența sau absența elementelor programatice și pragmatice.

Carte blanche-ul s-a dovedit a fi o decizie inspirată a celor menționați anterior, mai ales pentru publicul care a participat la concert sau a vizionat transmisiunea concertului cu gândul interceptării unor „imagini sonore" spațiale. Minimalism, ludic, libertate și plutire ar putea fi cuvintele de bază pe care ascultătorii le-ar putea menționa după audierea lucrărilor propuse în concertul intitulat „CHROMATICA".

Alexandru Ștefan Murariu

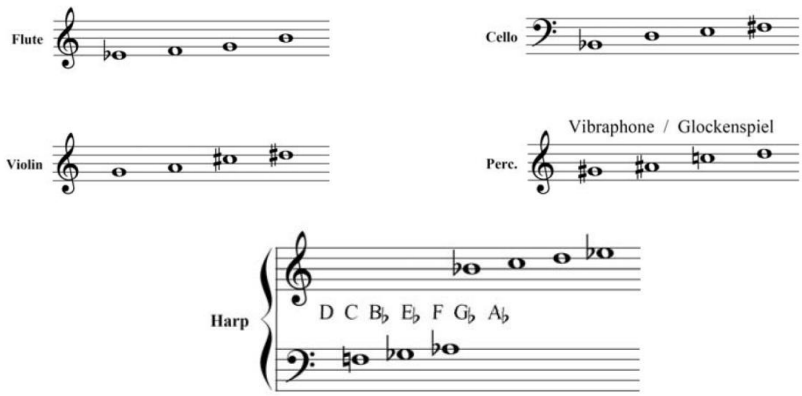
Starlight pentru ansamblu și fond audio

Tudor Feraru

Compoziția *Starlight* poate fi încadrată în categoria „soundscape”, bazându-se totodată pe procese aleatorice parțial controlate la nivelul înălțimilor, intensităților și densității texturale. Piesa are ca scop implicarea cât mai consistentă a interpreților în crearea unui peisaj sonor unic, menit să sugereze o călătorie prin galaxii sonore.

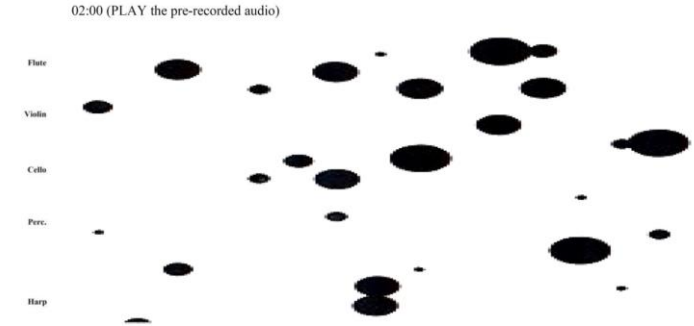
Ansamblul instrumental al piesei e prestabilit și nu poate suferi modificări: flaut, vioară, violoncel, harpă și percuție (vibrafon, glockenspiel, trianglu, clopoței metalici). Partitura apelează la ilustrații grafice, întocmai unor constelații, și utilizează o axă temporală pe baza căreia instrumentiștii pot urmări firul relativ al desfășurării sonore. Concomitent cu componenta acustică a lucrării, se aude un material audio pre-înregistrat, constând într-o narație procesată computerizat. Rolul acesteia este de a constitui un fundal îndepărtat și expresiv, complementar – prin constanța sa – execuției instrumentale fluide și variabile de la o interpretare la alta. Durata precisă a lucrării este de 8 minute.

Instrumentele trebuie să-și limiteze gesturile sonore la câteva colecții restrânse de sunete (plasându-le liber în toate registrele), după cum urmează:



Notația grafică a lucrării poate fi interpretată relativ liber. Astfel, evenimentele sonore sunt indicate prin pete negre izolate și prin constelații de puncte. Numărul, dimensiunea și densitatea acestora pot sugera variație în ceea ce privește duratele, nuanțele, amplitudinea gesturilor, nivelul de activitate ritmică, tehnicile extinse de execuție sau ambitusul, în timp ce spațiile albe sunt menite a fi interpretate drept pauze sau momente prelungi de liniște. Instrumentiștii nu trebuie să se coordoneze unul cu altul și nu trebuie să tindă a avea întâietate asupra celorlalți membri ai ansamblului.

Redăm mai jos câteva fragmente ale partiturii, primul dintre ele reprezentând un moment cu gesturi sonore rarefiate dar intense ca dinamică și amplitudine:



Următorul segment sugerează o mai mare pulverizare sonoră, prin intervenții instrumentale minimale, mai delicate și mai frecvente, complementare în cadrul ansamblului:

Trebuie menționat că execuția lucrării nu are nevoie de dirijor, în sens convențional. Cu toate acestea, un dirijor poate indica discret momentele cruciale, cu ajutorul unui ceas (de exemplu, trecerile de la o pagină la alta a partiturii). În mod alternativ, interpreții ar putea folosi cronometre individuale sincronizate.

Materialul audio pre-înregistrat pornește cu precizie la momentul 02:00 al piesei și este conceput să depășească cu câteva secunde încheierea componentei acustice a muzicii, în spiritul unui ecou concluziv, îndepărtat. Această componentă înregistrată se constituie dintr-o narație procesată computerizat, având la origine un discurs rostit de Leonard Bernstein pe post de moment introductiv al unui concert cu muzică de compozitorul american John Cage, la Filarmonica din New York, în anii 1960. În esență, aserțiunile în limba engleză descriu strategia de realizare a unei astfel de piese muzicale, punând-o totodată în contextul diverselor abordări aleatorice, al așa-numitei „chance music".

În încheiere, citățm un fragment din minunata descriere a piesei pe care muzicologul Bianca Temeș a realizat-o într-o cronică muzicală publicată pe Bookhub, cu ocazia primei materializări scenice a lucrării, în cadrul Festivalului Internațional Meridian 2021: „…*Starlight* de Tudor Feraru a reușit să ne transporte în imponderabil și să suspende complet curgerea temporală. Sonoritatea spectrală, asigurată de măiestria și finețea cu care autorul a manevrat ansamblul instrumental (harpa, flautul, vioara, violoncelul, percuția), au conferit discursului o calitate eterică și o senzație de stază. Fluxul sonor, o textură filigranată, cu transparențe de hologramă, se compunea din crâmpeie, fulgurații melodice, scurte segmente dislocate, generând un «haute-couture» din materie stelară reziduală. Un mesaj stocat într-o capsulă sonoră a timpului a adus în fundal vocea distorsionată a lui Leonard Bernstein, cu un decupaj dintr-o prezentare a muzicii aleatorice a lui John Cage, nu întâmplător, în contextul acestei piese croite pe principiile aleatorismului parțial controlat, ce ne-a cufundat într-o hipnotică reverie stelară."

Elemente de construcție și limbaj în *Gravity* pentru ansamblu

Alexandru Ștefan Murariu

De regulă muzica, indiferent de limbaj sau construcție, de planul orizontal sau vertical, de prezența sau absența programatismului polarizează către un centru; poate fi el tonal, modal, metric, poetic etc.

Jean-Pierre Luminet[1] releva într-un studiu faptul că în urma cercetărilor moderne țintite către cosmos s-a demontat faptul că acest spațiu este unul armonios, static și pacific. Dimpotrivă! Se vorbește despre discordanță, aritmie și fenomene violente, elemente pe care mai mulți compozitori contemporani au încercat să le reflecte în creația proprie[2]. Așadar, reflexul pe care l-am putea avea fără o minimă documentare ne-ar putea conduce (pe noi compozitorii) către o muzică minimalistă, care să sugereze așa-zisele simetrii gravitaționale, care nu prezintă modificări de discurs muzical sau ritmicitate. Un puternic imbold către alegerea acestei tematici în lucrarea *Gravity* a fost prilejuit de audierea lucrării „Gran Toccata"- concert pentru pian a compozitorului Dieter Ammann. Vastul plan sonor și ritmic prezent în țesătura orchestrală, care gravitează în jurul scriiturii solistice m-a direcționat înspre căutarea cât mai multor informații care pot duce către extrapolarea ideii de gravitație în muzica pe care urma să o scriu.

În final mi-am propus căutarea și redarea ideii de gravitație în mai multe sensuri: gravitația în jurul unei idei muzicale, gravitația în jurul unei melodii, în jurul unei trimiteri stilistice sau chiar în jurul unui instrument. Senzația de plutire

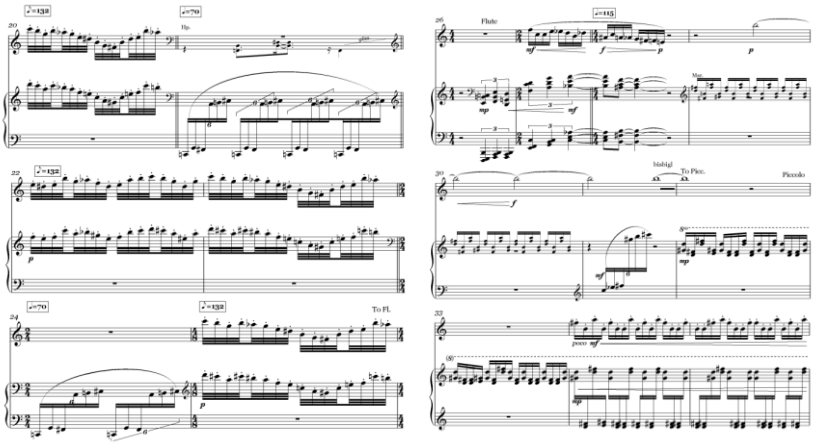
---

[1] Astrofizician, conferențiar, scriitor și poet francez, specialist de talie mondială în găuri negre și cosmologie.

[2] Gérard Grisey – *Le Noir de L'Étoile*, Hèctor Parra – *Caressant l'horizon, Hypermusic Prologue.*

pe care am imaginat-o în mai multe momente ale piese se centralizează în permanență în jurul unui parametru muzical: înălțime, timbru sau ritm.

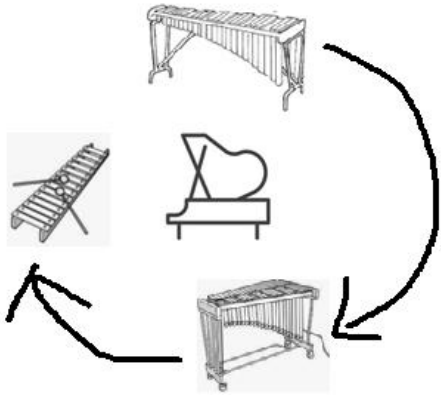
Multiple schimbări de ritm, măsuri și tempo-uri, alături de parcurgeri a mai multor „spații” timbrale, opoziții melodie-textură întâlnite pe întreg parcursul lucrării sunt proiectate pentru a face diferența între ideea aparentă de gravitație ca fiind un fenomen static și cea de schimbare permanentă a polilor.

Ciocnirile disonante din momentele rapide alternate cu tempouri lente conduc uneori printr-un calcul matematic aproximativ către segmente cu tempo-uri medii, statice, care sunt ulterior dezvoltate către culminații sau contraste bruște care diminuează și „sting” acel segment.

Contraste de tempo

De asemenea, poate fi remarcată o dualitate a contrastului rapid-lent, prin diferențele de abordare a ritmicității în această alternanță. Rapidului i se adaugă componenta ritmică motorică, în timp ce segmentele lente sunt abordate gestual, liber, pentru a face trimitere către instabilitate (sau

imponderabilitate), atât la nivel sonor armonic, cât și la nivelul ritmicității.

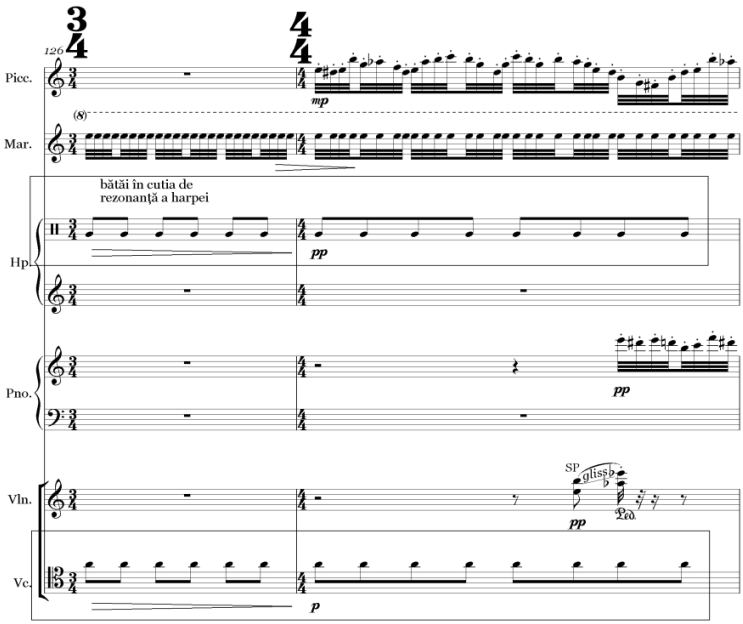
Gravitația în jurul unui elemet sonor (pianul) este realizată printr-o culminație atât în compartimentul dinamicii, cât și în cel al înălțimii. Instrumentele de percuție sunt plasate în jurul pianului iar ascensiunea cromatică este realizată printr-o mișcare circulară a sunetului „sateliților”[1] în jurul „planetei”.



Amplasament

[1] Marimba, vibrafon și glockenspiel.

Desfășurarea în timp a lucrării conduce către o structură de lanț, cu elemente reluate pe parcursul lucrării însă la un nivel minimal, fără a putea fi asimilate drept reprize sau refrenuri mai mult sau mai puțin variate. Punctul culminant este construit înspre secțiunea de aur, printr-o ascensiune cromatică densă, care este întreruptă de o secțiune liberă, atemporală, pointilistă care la rându-i este brusc tăiată de ultima secțiune care face trimitere către bătaia de metronom, un procedeu întâlnit în finalurile mai multor lucrări proprii.



Efectul de metronom

Rupt din stele
pentru flaut, violoncel și percuție - o comunicare virtuală cu viața închipuită

Aurelian Băcan

Din peregrinările avute pe tărâmurile științifico-fantastice am cules deopotrivă și realități și basme, croite fie din curiozități novatoare sau obârșii telurice. Probabil că analogia cu muzica s-a conturat într-un mod cât se poate de pragmatic și din congruența real-imaginar. Însă oricare ar fi punctul de pornire sau momentul declanșator, muzica și universul împărtășesc aceeași viziune expandantă, fiecare dintre ele având o puternică ancoră în trecut și o privire largă și ascuțită asupra viitorului. De pe aceste coordonate similare (sol do fa) m-am aventurat în călătoria aceasta a explorării spațiului cosmic, având la braț pe unul dintre cei mai de preț camarazi, muzica.

Din ultima ispravă s-a născut lucrarea *Rupt din stele* pentru flaut, violoncel și percuție care, contrar așteptărilor, nu face referire la compozitor și nici nu plasează muzica pe o treaptă de superioritate, ci împrumută sensul direct al expresiei, adică un moment muzical literalmente rupt (provenit) din stele (din spațiul cosmic). Dar magia creației nu s-ar fi pornit fără aportul „rupt din stele" a organizatorilor acestui festival (Diana Rotaru, Irinel Anghel, Alexandru Ștefan Murariu, Gabriel Mălăncioiu, Constantin Basica), artiștilor care au dat viață muzicii pe scenă și publicului deosebit de receptiv, cărora le mulțumesc pentru aducerea în fapt a muzicii.

Dacă ne gândim la cum arată viața dincolo de planeta noastră, adică cea pe care încă nu o vedem și nici nu o cunoaștem, încercăm să ne imaginăm posibile scenarii. Oare cum ar arăta alte ființe din univers? Ne sunt asemănătoare? Respiră? Mănâncă? Au aceleași preocupări artistice, filosofice, științifice? Cu ce se îmbracă? Și lista de întrebări poate să continue la nesfârșit. Presupunerile noastre sunt în general

legate ori de asemănare ori de diferențiere substanțială. În altă ordine de idei,poate că „oamenii” dintr-o altă planetă au o alimentație similară cu cea a noastră sau poate că se hrănesc cu... lucruri bizare pentru noi. Astfel, am pornit în călătoria fantastică a închipuirii unor alte forme de manifestare a ceea ce pentru noi reprezintă expresii fundamentale ale umanității: umor, dragoste și dans. *Rupt din stele*, este un tablou care descrie o posibilă identitate extraterestră a acestor fundamente.

Cele trei mișcări din care se compune muzica, afișează o mare varietate timbrală, structura instrumentației diferind de la o parte la cealaltă. Astfel, prima parte, *Umor din altă galaxie*, are ca protagoniști flautul și multipercuția, instrumentarul percuției fiind alcătuit din tobă mică, cinel suspendat și *temple blocks*. Aici am creat o imagine asupra modului în care eu percep umorul în alte părți ale universului, imagine care conține atât elemente recognoscibile ale umorului pământean cât și unele mai puțin obișnuite, cum ar fi liniile melodice ușor melancolice ale flautului. Dimensiunea comică este surprinsă într-o manieră mai degrabă ironică și prin intercalarea unor momente scurte de teatru instrumental, reprezentate de aparițiile *Ha-ha*-urilor din discursul flautului. La nivelul construcției sonore am creat un ecosistem ecologic prin tehnica reciclării materialului muzical, resursele folosite fiind de cele mai multe ori fragmente scurte ritmico-melodice valorificate până la epuizarea climatului de expresie. Acestea făuresc arhitectura mișcării prin suprapunere și alăturare, asemenea unui puzzle care se construiește treptat, până la sfârșitul părții. La fel și forma se desenează în portrete de stări alăturate: cantabil, jovial, glumeț, surprinzător, ironic. Sfârșitul umorului l-am înfățișat în sfera clovnului de la circ prin *tremollo*-ul tobei mici și elementele de virtuozitate specifice instrumentistului din perioada romantică.

În cea de-a doua parte, *Planeta amor*, expresia dragostei se propagă la fel ca în viața noastră. Nu pot să îmi imaginez dragostea (chiar și la milioane de ani lumină depărtare) fără o mică urmă de romantism, patetism, euforie, visare, declamație. Și cum ar putea fi mai frumos exprimate decât prin melodicitatea violoncelului și a marimbei? Peste

acompaniamentul ușor asimetric și armoniile dulci susținute de marimbă se revarsă o melodie suavă, situată în deplinătatea expresivității violoncelistice, care umple atmosfera cu parfum romantic, suspin și stare euforică. Ca formă se încadrează într-un clasic tristrofic cu repriză, în care mijlocul se detașează de starea inițială devenind furibund și dens. Iureșul ce cuprinde muzica este exprimat prin tempouri rapide și cascade de virtuozități tehnice specifice fiecărui instrument în parte, urmând ca în repriză să redefinească fiorul romantic care se dezvoltă până la patetism în genul ariilor din opere celebre. Dacă ar trebui să mă justific în fața unei instanțe contemporane cu privire la folosirea unui limbaj muzical mult prea comun sau formal, pledoaria mea ar suna astfel: „într-o lume în care fiecare încearcă din răsputeri să își găsească identitatea, simt o responsabilitate de a mă opune tendințelor și de a încerca exact opusul, de a mă topi în acest val uriaș care conduce înspre viitor mersul universului. Și totuși, cu toată dorința mea de a nu fi unic, am reușit să fiu unic în contextul în care artistul zilelor noastre tinde să își mascheze pe cât posibil emoțiile iar eu m-am poziționat exact invers, folosind un discurs muzical patetic."

Ultima parte reunește toată trupa (flaut, violoncel și marimbă). Aici *Dansul din Jupiter* este cât se poate de pământean deși ne referim doar la muzica pe care se dansează, nu și la dansul în sine, deci, imaginația poate să se dezlănțuie. Cele trei instrumente își dau mâna și se aruncă în vârtejul dansului. Simplitatea tematicii face ca originile muzicii să se disipeze poate într-un folclor imaginar jupiterian, cine știe? Cert este că fiecare dintre participanții la actul artistic au un cuvânt de spus, fie prin afișarea tematicii principale, fie prin asumarea acompaniamentului colectiv. Ca formă, asocierea cu rondoul pare a fi cea mai potrivită alegere datorită apariției repetitive a refrenului. Armoniile oscilează între consonant și bizar, tocmai pentru a accentua ideea de dans exuberant, dans prin care se manifestă bucuria și celebrarea vieții. Îndeletnicirile instrumentale simple sunt date peste cap de vâltoarea tempoului electrizant care, prin virtutea dansului, se dezlănțuie într-un iureș captivant. Toate aceste elemente de construcție

facilitează și înlesnesc accesul la o feerie a dansului, indiferent de forma sa de manifestare în sfera lumii jupiteriene.

În concluzie, muzica exprimă o proiecție a imaginii pe care putem să o atribuim necunoscutului prin asocierea cu ceea ce ne este nouă familiar. Rămân totuși la fel de curios cu privire la realitatea vieții din altă parte a universului, cum se manifestă, ce obiceiuri există și, de ce nu, cum arată umorul, dragostea și dansul în culturile din proximitatea Pământului.

Where To Next? pentru ansamblu
Looking for a new home / How to die on other Planets / More love for our home

Sonia Vulturar

"Where To Next?" prezintă, în cadrul unui vis, încercarea de a găsi o nouă planetă care ar putea susține viața, așa cum o știm noi pe Pământ. Acest lucru este imposibil deocamdată, fiecare planetă din sistemul nostru solar fiind ostilă într-un fel sau altul. Inițial, însă, fiecare pare promițătoare și atrăgătoare în felul ei (Mercur și Venus se prezintă ca un Tango, Marte sub forma unui Marș, Jupiter, Saturn, Uranus și Neptun sub forma unui quasi-Vals), dar de fiecare dată se dovedește că sunt niște frumuseți încă ostile pentru oameni, iar visul devine un coșmar. Finalul lucrării propune o trezire (la propriu, dar și la figurat) la realitate, prezentând muzica păsărilor și îndemnând la reflecție asupra Pământului, planeta de care ar trebui să avem mai mare grijă în aceaste vremuri.

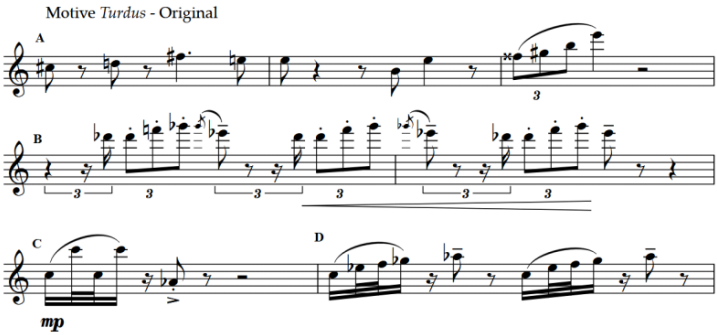
Lucrarea a pornit gândindu-mă la păsările cântătoare și la bucuria pe care o resimt ascultându-le. Mai departe, gândul mi-a zburat spre dilema globală în care ne aflăm, fiindcă deocamdată se pare că luăm mult mai mult decât oferim naturii, iar asta se poate observa peste tot. Am avut ocazia de a colabora ani de zile cu Societatea Ornitologică Română, pe proiecte educative cu privire la protejarea mediului înconjurător și în special a păsărilor. Desigur, m-am ocupat mai mult de partea muzicală a proiectului, dar între timp am apucat să

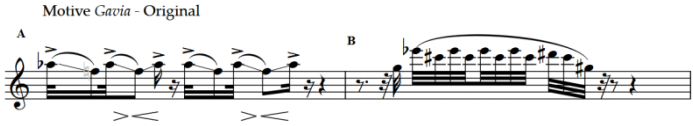
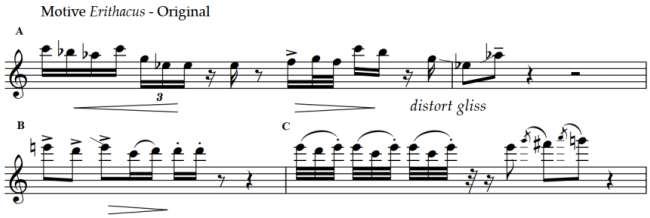
cunosc oamenii și să aflu mai multe despre natură, despre puterea — dar și fragilitatea — ei. Așadar, am decis să scriu o lucrare care să ne pună pe gânduri, fiindcă dacă nu putem susține un echilibru om-natură, unde în acest Univers ne-am putea refugia ca specie? Nu este imposibil, dar în momentul de față nu avem tehnologia necesară.

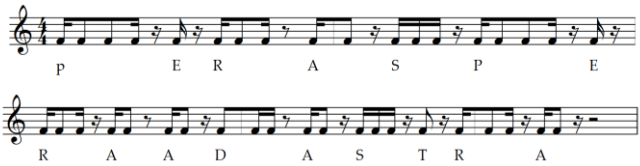
Lucrarea se împarte în 6 secțiuni: Introducerea, "Tango of the Fiery Spheres", "March of the Rocky Sphere", "Waltz of the Giant Spheres", "Encounter", "Wake Up".

Motivele muzicale principale prezente în lucrare sunt inspirate din cântecul a trei păsări, și anume:

Sturzul cântător (*Turdus Philomelos*)

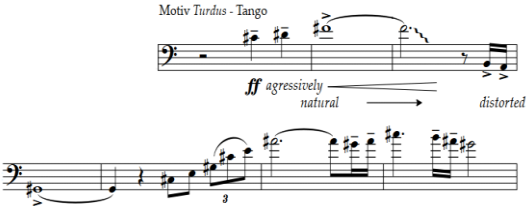


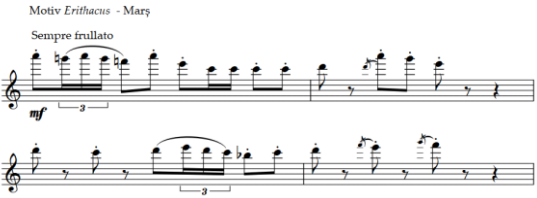
Cufundarul mare (*Gavia Immer*)

Măcăleandrul (*Erithacus Rubecula*)

Aceste motive muzicale vor apărea în forma lor originală abia la finalul călătoriei muzicale, în ultimul segment al lucrării, *Wake Up*.

Primul element care apare în lucrare nu este însă vreunul dintre aceste cântece, ci un cod morse, inițial redat de vibrafon. Codul Morse ales a fost mesajul inscripționat pe sonda spațială Voyager - *Per aspera ad Astra* (prin greutăți către stele). Am ales acest element fiindcă este ceva uman și recognoscibil pentru noi într-un spațiu vast și fascinant-terifiant precum Cosmosul.

Se expun mai apoi motive păsărești (însă într-o formă variată față de original) diverse la fiecare instrument, acompaniate de codul morse care devine un ostinato prin prezența sa constantă. Am decis să folosesc alterațiile ca indici ai temperaturii planetelor, așadar mai mulți diezi vor sugera o temperatură mai ridicată, iar mai mulți bemoli vor sugera o temperatură mai scăzută și o atmosferă mai rece.

Pentru planetele Mercur și Venus am ales 4 diezi la armură, iar dansul specific a fost Tango-ul. Ideea de Tango a survenit în urma mai multor recitaluri (în anul 2021) în care am interpretat fie "Istoria Soldatului" de Igor Stravinsky (varianta de Trio, unde partea a patra începe cu un Tango), fie lucrări de Astor Piazzolla, 2021 fiind un an aniversar pentru ambii compozitori. Desigur, m-am gândit să le închin un mic omagiu cu această ocazie, Tango-ul fiind un element comun. Astfel, am decis ca acordurile din "Libertango" (lucrarea arhi-cunoscută a lui Piazzolla) să devină acorduri bitonale inspirate din "Ritul Primăverii" de Igor Stravinsky în secțiunea *Dance of the Fiery Spheres*. Tango-ul este de asemenea un dans pasional prin definiție, fiind așadar foarte potrivit pentru a descrie aceste două planete cu temperaturi foarte înalte. Principalul motiv

muzical, prezentat de violoncel și flaut, va fi cel al sturzului (variat față de original).



Pentru Marte (*March of the Rocky Sphere*), planeta roșie, vom avea un bemol la armură, dat fiind că este cea mai apropiată de structura Pământului (care reprezintă neutralitatea și armonia). Armoniile acestei secțiuni sunt bazate pe cvarte și cvinte perfecte, iar astfel creează o atmosferă plutitoare, dar și stearpă. Tema principală, prezentată de piculină, este o recompunere a cântecului de măcăleandru.

Pentru Jupiter, Saturn, Uranus și Neptun (*Waltz of the Giant Spheres*), am propus 3 bemoli la armură, iar structura muzicală s-a coagulat sub forma unui cvasi-Vals, bazat pe un tetracord mărit, în secvențe de terță mică ascendentă. O parte din motivul Sturzului auzit în secțiunea de Tango este recalibrat ca parte din linia melodică generatoare pentru această secțiune.

Motivul codului morse — motivul călătoriei — survine constant între secțiuni, precum sunetul unui motor, dar la finalul secțiunii *Waltz of the Giant Spheres* acesta se modifică și devine semnalul SOS, culminând într-o izoritmie disperată a întregului ansamblu (sau echipaj al navei). Dezastrul este iminent, nimeni nu va scăpa cu viață din acest vals al morții.

Secțiunea a 5-a, *Encounter*, reprezintă imaterialul, întâlnirea cu un spirit plutitor prin univers, o altă formă de viață, ori poate o formă imaterială a unui om trecut în alte sfere, nimeni nu poate spune cu exactitate. Atmosfera este plutitoare, violoncelul foloseste exclusiv flajeolete, vibrafonul foloseste un arcuș pentru a crea sunete similare violoncelului, iar piculina prezintă fărâme din motivele prezente până în acest moment. Atmosfera este una de nostalgie și de dor, însă este brusc întreruptă de zgomotul alarmei de la telefon (*Wake up*), care ne trezește din vis și ne readuce pe Pământ, înconjurați de cântecele păsărilor. Putem visa la viața pe alte planete, însă momentan acest lucru nu e posibil. Așadar, să aducem mai multă recunoștință și să avem mai mare grijă de planeta pe care locuim.

SUMMARY

Alexandru Ștefan Murariu

World premieres in Cluj during the 16th edition of Meridian International Festival

Outlining the repertoire of *Couleurs* ensemble for the 16th edition of Meridian International Festival, along with my other colleague composers Tudor Feraru, Sonia Vulturar and Aurelian Băcan, we established several objectives according to the theme of the edition, *Planetarium,* for the dynamics of the program but also according to the language, timbre and structure of the musical works. The result was as diverse as it could get: minimalism, ludic spirit, freedom and floating could be keywords for what the audience could outline after hearing the music we performed in the concert called „CHROMATICA”.

Serghei Prokofiev – *Concertul pentru vioară şi orchestră Nr. 1, op. 19*

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş

Concertul pentru vioară şi orchestră Nr. 1 în Re Major, op. 19, a fost scris în anul 1917. Inspirat de Paul Kocianski, concertul a fost prezentat în primă audiţie la Paris, în anul 1923, de către violonistul Marcel Darrieux, sub conducerea dirijorului Serge Koussevitzky. Capodoperă a genului concertant din prima jumătate a sec. XX, el se dovedeşte a fi o lucrare atipică chiar şi în cadrul creaţiei lui Prokofiev, prin felul în care tratează vocea solistă, evoluţia ei reprezentând o trecere în revistă a tuturor tehnicilor instrumentale specifice viorii. Acest fapt se petrece şi la nivelul acompaniamentului, orchestra realizând o paletă amplă de culori şi efecte timbrale, însoţind îndeaproape vioara, pe tot parcursul concertului. Astfel, orchestra intonează sonorităţi de la cele mai rafinate şi rarefiate – ce depăşesc sfera realităţii tangibile, evocând adesea o atmosferă celestă – până la momente extrem de reale, palpabile, presărate cu armonii dure, agresive. Prokofiev însuşi descria acest concert ca fiind un *summum* al elementelor liric, clasic, modern şi motorism[1]. La toate aceste atribute se adaugă bogata sursă de inspiraţie folclorică din Europa de Est, respectiv Rusia, predominantă în epoca creării concertului.

Datorită perioadei tulbure postbelice, *Concertul Nr. 1* s-a impus cu mai multă greutate în faţa publicului, fiind recunoscut pe deplin ca o lucrare de succes în anul 1924, în interpretarea violonistului Joseph Szigeti. Astăzi, *Concertul pentru vioară şi orchestră Nr. 1* este considerat de către criticii muzicali ca fiind

mult mai bogat instrumentat şi mai reuşit din punct de vedere muzical decât cel de-al doilea concert pentru vioară al creatorului rus[2].

Lucrarea a fost creată în perioada afirmării compozitorului pe plan mondial. Deşi Prokofiev păstrează structura clasică a concertului în trei părţi, acestea se succed în mod mai puţin obişnuit din punct de vedere al tempo-urilor: partea întâi – *Andantino*, partea a doua – *Scherzo Vivacissimo* şi partea a treia – *Moderato*.

Prima mişcare este scrisă în formă de sonată bitematică şi se caracterizează prin utilizarea ritmurilor noi, a structurilor armonice şi polifonice inedite. Partitura viorii soliste abundă de tehnici precum triluri, arpegii frânte, *staccato*, acorduri şi evoluţii în registrul acut.

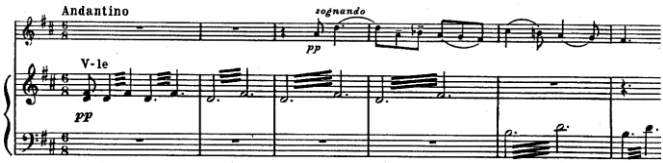
Partea a doua – *Scherzo Vivacissimo*, are formă de rondo ABA'CA''. Refrenul A evidenţiază o melodie veselă, sprinţară, în vreme ce secţiunea B prezintă o melodie bine ritmată. În secţiunea C solistul evoluează *sul ponticello*, orchestraţia fiind agresivă şi incisivă. Secţiunea A'' este mai restrânsă, materialul tematic fiind prezentat mai mult de către orchestră, solistul interpretând o linie melodică în flageolete.

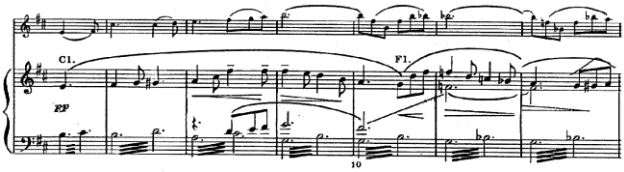
Partea a treia – *Moderato*, în formă de sonată, prezintă tema întâi sub forma unei cantilene cu acompaniament ritmat, căreia i se opune tema a doua, în tempo *Allegro moderato*, punctată de momente cu caracter pregnant şi dur. Repriza readuce tema întâi cu o orchestraţie mai amplă, solistul realizând game succesive. Coda, pregătită de un *crescendo*, repune în prim plan, prin intermediul solistului, tema principală din partea întâi a concertului, care se suprapune peste cea a finalului, realizată de către flaute şi clarinete.

Contemporan cu *Simfonia clasică*, *Concertul pentru vioară şi orchestră Nr. 1* de Prokofiev se prezintă ca o muzică simfonică, în care autorul urmăreşte integrarea solistului în cadrul orchestrei. Claritatea şi continuitatea liniei melodice este o constantă a acestei lucrări. Raportul dinamic solist-orchestră este bine echilibrat, vioara impunându-se în permanenţă în faţa orchestrei.

Partea I

Scris în tonalitatea *Simfoniei Clasice*, *re* major, *Concertul pentru vioară Nr. 1* de Serghei Prokofiev este de asemenea contemporan cu *Concertul pentru vioară Nr. 1* de Karol Szymanowski, lucrare de care se apropie întrucâtva, prin estetica cu tuşeuri de sorginte impresionistă.

Partea întâi, *Andantino*, în măsura de 6/8 şi formă de sonată, debutează cu susurul luminos al partidei de viole, realizat în *tremolo* şi în nuanţa *pp*, pe terţa acordului de treapta întâi. Ca o pânză ţesută fin, evoluţia violelor creează o imagine cu colorit diafan şi plină de parfumuri subtile, îmbătătoare. După două măsuri şi doi timpi de introducere orchestrală, vioara solistă iniţiază în *pp*, pe timpul al treilea al măsurii a 3-a, tema întâi a expoziţiei. Aceasta ia naştere din saltul de cvartă perfectă de pe treapta a cincea, care se constituie în anacruză, ca o apogiatură a tonicii *re*, în jurul căreia gravitează prima frază muzicală. Cu un contur sinuos, fraza întâi aminteşte forma arabescurilor :

Înaltul lirism degajat de tema întâi ne redescoperă binecunoscuta calitate a lui Prokofiev, de liric recunoscut. Nuanţa uşor elegiacă a acestei teme îşi are originea în melosul popular rus.

În fraza a doua, vioara solistă descrie o linie melodică, care evoluează din registrul mediu spre cel acut. În paralel, clarinetul, cu un timbru cald, realizează o melodie delicată, ce marchează întoarcerea de la dominantă la subdominantă, relaţie armonică de tip modal ce intensifică atmosfera lirică. Flautul preia contramelodia cu un sunet diafan şi dulce.

Fraza a treia a temei întâi, intonată de vioara solistă, se dezvoltă la început pe baza unui motiv de două măsuri, ce este repetat. Apoi, linia melodică continuă să urce în registrul acut al viorii. Moment de mare tensiune lirică şi melodică, punctul culminant al temei întâi este realizat de către flaut în măsura 19. Expunerea temei întâi de către solist cuprinde o catenă de trei fraze cu alură evolutivă.

Expoziţia orchestrală ne apare abreviată şi se desfăşoară după cum urmează: fraza întâi a temei întâi este reluată între măsura 21-24 de partida violelor în tonalitatea *do* major şi este realizată în *piano espressivo*. Expunerea plină de o caldă vibraţie este obţinută de Prokofiev prin alegerea timbrului acoperit al violelor şi prin coborârea la două cvinte de la tonalitatea de bază.

O nouă expunere a acestei fraze ne apare între măsura 25-28, intonată de data aceasta de viole împreună cu oboiul, în tonalitatea *re b* major şi într-o nuanţă mai sonoră, cu o orchestraţie mai bogată.

Desfăşurarea progresivă a temei întâi este redată aşadar cu ajutorul orchestraţiei, dar şi prin expunerea succesivă a frazei întâi în diferite tonalităţi. În tot acest timp, vioara solo acompaniază cu multă delicateţe în registrul acut expunerea violelor, respectiv a violelor însoţite de oboi.

De la măsura 29, vioara solistă îşi reia rolul de voce principală şi reintonează fraza a doua şi fraza a treia a temei întâi, în tonalitatea de bază *re* major, completând astfel expoziţia orchestrală. Frazele doi şi trei sunt prezentate uşor variate, într-o manieră ornamentată şi fiind îmbogăţite cu note melodice.

Fraza finală este mai comprimată şi realizează trecerea spre punte. Această tranziţie se face simţită atât cu ajutorul

elementelor melodico-armonice, precum şi prin realizarea unui *crescendo* general, de către solist şi orchestră.

Impresia dominantă a expunerii temei întâi este aceea de cadru feeric, plin de magie. Tema întâi este o melodie sensibilă, foarte expresivă, intonată de la început până la sfârşit pe fondul unui *tremolo* la corzile grave, realizat în nuanţe de *pp* sau *p*. Plină de lirism, cu accente pasionale, tema întâi se naşte din acest murmur de fond.

Utilizarea în orchestraţie a instrumentelor de suflat din lemn – clarinet, flaut, oboi – precum şi maniera melodico-armonică în care sunt tratate, creează de asemenea o atmosferă de basm. Intervenţiile clarinetelor şi oboilor sunt foarte importante din punct de vedere estetic. Felul în care contramelodiile lor se împletesc cu melodia principală, coloritul lor timbral şi lirismul pasional al viorii ne conduc cu gândul într-o oarecare măsură spre muzica lui Debussy, o muzică senzorială, ce descrie pânze diafane, înlănţuiri de culori, jocuri de lumini şi umbre. Utilizarea cântului flautului, apoi a clarinetului, constituie de asemenea apanajul stilului de compoziţie debussist.

O mărturie a inspiraţiei atât de natură impresionistă, cât şi folclorică, o reprezintă utilizarea în armonie a relaţiilor plagale – înlănţuiri între tonică şi subdominantă pe de o parte, între dominantă şi subdominantă pe de altă parte. Modalismul prezent în cele două stiluri muzicale se regăseşte aşadar în concertul lui Prokofiev. Saltul de cvartă din debutul temei întâi, începutul cu caracter anacruzic şi maniera de acompaniament în *tremolo* continuu a unei melodii lente constituie elemente de bază specifice sintaxei şi morfologiei muzicii folclorice.

Tema întâi a acestui concert este curgătoare, discursul muzical având un caracter epic. Încă de la început şi până la sfârşitul expunerii ei, tema principală are o evoluţie într-o continuă progresie melodică şi dinamică. Firul melodic principal ne conduce prin acumulări constante de tensiune melodico-armonică şi nu în ultimul rând dinamică spre următoarea subsecţiune a expoziţiei – puntea.

Aceasta apare la măsura 39 ca o explozie puternică, în tonalitatea *la* minor şi se va încheia la măsura 54, când va

începe tema a doua. Puntea prezintă două subdiviziuni. Prima dintre ele este alcătuită din două fraze muzicale. Cu o alură mai agitată şi uşor tensionată, aceste două fraze muzicale degajă forţă pasională, dramatism şi în acelaşi timp un lirism puternic şi susţinut. Armura se schimbă, ritmica este și ea schimbată şi articulaţia este *giusto*.

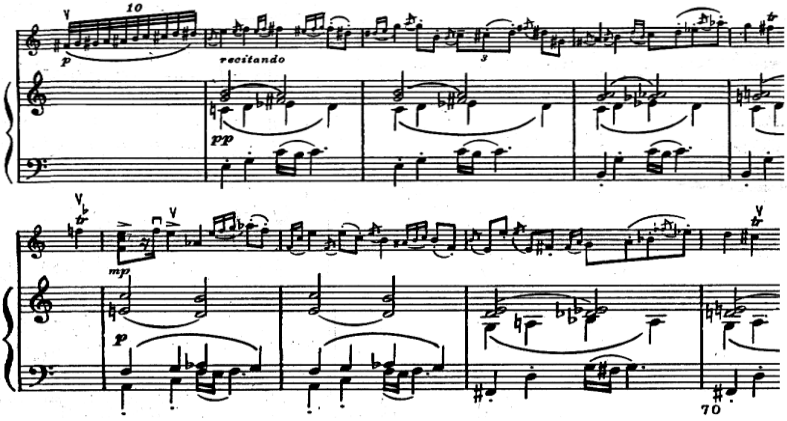
Partitura viorii soliste prezintă multe sunete alterate, mersuri cromatice şi în cea de-a doua frază, note ornamentate cu ajutorul trilurilor.

Între măsurile 47-54 se desfăşoară cea de-a doua subdiviziune a punţii, alcătuită dintr-o perioadă de două fraze muzicale identice, a câte patru măsuri, doar finalul celei de-a doua fiind variat. Înfăţişându-se ca o concluzie a punţii, această subdiviziune ne aduce în prim plan sunetul *si* – în registrul grav al viorii soliste – care este repetat cu obstinaţie, având alura unei pedale. Sunetul *si* apare aici ca sensibilă a lui *do*. Acompaniamentul orchestrei prezintă suprapuneri specific tonale – trisonuri, combinate cu elemente modale – succesiuni de cvarte sau acorduri de cvarte. Momente de tensiune melodico-armonică străbat a doua jumătate a punţii, tensiune ce îşi va găsi rezolvarea la măsura 55, odată cu debutul temei a doua, în tonalitatea *do* major.

La măsura 55, în tonalitatea *do* major şi măsura de 4/4, începe introducerea orchestrală a temei a doua, punctată din când în când de intervenţiile în game ascendente ale viorii soliste. Asistăm la o schimbare evidentă de atmosferă. Orchestra deţine pentru moment rolul principal. Ea prezintă o catenă de două fraze, dezvoltate pe baza unui motiv melodic, repetat în manieră *ostinato*. Ca şi până în acest moment, din punct de vedere armonic asistăm la o ambiguitate tonală. *Do* major-*do* minor alternează, disonanţele aspre specifice stilului lui Prokofiev făcându-şi din nou simţită prezenţa. Momentul introductiv al temei a doua instalează o atmosferă mai veselă, cu accente ironice, pe alocuri maliţioase.

La măsura 63, cu anacruză realizată pe o gamă cromatică rapidă, prinde viaţă tema a doua propriu-zisă, intonată de vioara solistă. Linia melodică din partitura solistului are un contur unghiular şi întrerupt. Cu specificaţia *recitando*,

discursul muzical abundă în apogiaturi, triluri, note cromatice şi disonanţe. Tema a doua are un aer lejer, glumeţ, subtil ironic. Toate aceste elemente sunt sugerate şi prin intermediul ritmicii noi, cu accente neobişnuite, la care se adaugă armonia bogat cromatizată, plină de disonanţe. Tema secundă se dezvoltă pe o catenă de patru fraze, orchestra însoţind-o cu un acompaniament realizat în *ostinato*, plin de cromatisme, modulaţii şi disonanţe.

Fraza întâi se întinde de la măsura 63 la măsura 66 şi este secvenţată uşor variat în fraza următoare.

Fraza a treia are la bază două motive melodice. Cu alură concluzivă, fraza a patra se dezvoltă în manieră secvenţată, pe baza materialului sonor aparţinând finalului frazei iniţiale a temei secunde.

Concluzia expoziţiei îşi face apariţia la măsura 79 şi ia naştere din prelucrarea materialului sonor al temei secunde prin intermediul dinamizării ritmice, îmbogăţirii, varierii şi secvenţării melodice.

În prima subdiviziune a concluziei, alcătuită dintr-o frază extinsă de şase măsuri, acest travaliu tematic este prezentat de vioara solistă. Ambiguitatea tonală este prezentă, tinzându-se încă de pe acum spre tonalitatea *mi* minor. Din cadrul acompaniamentului orchestral acordic ce însoţeşte evoluţia solistului se evidenţiază motivul muzical realizat în *pizzicato* de către corzile grave. Acesta este prezentat în manieră *ostinato* şi

este variat din punct de vedere ritmico-melodic, la fiecare apariţie a sa.

În partitura orchestrei se poate remarca existenţa numeroaselor accente ritmice, care apar în mod neobişnuit, atât pe timpi tari cât şi pe timpi slabi. Prin jocul accentelor ritmice se evidenţiază melodia prezentată în *pizzicato*, precum şi caracterul acesteia.

Dinamică, având precizarea *con brio*, melodia solistului ne apare sprinţară, pe alocuri incisivă, calităţi ce sunt redate la vioară prin alternarea sunetelor realizate în manieră *legato* cu cele în *staccato*. Conturul ascendent sau descendent al melodiei este presărat cu accente ritmice, ce marchează de fiecare dată punctul de plecare, precum şi vârful melodic la care se ajunge. Plină de cromatisme, această frază muzicală este creată pe baza secvenţării melodice. Ea ne conduce spre a doua subdiviziune structurală a concluziei, ce este creată din două fraze muzicale. Prima frază reprezintă punctul culminant al concluziei şi reia prin intermediul orchestrei materialul tematic al viorii soliste, prezentat în debutul concluziei. Acesta este expus de două ori la octave diferite şi este acompaniat de către corzile grave, cu acelaşi motiv prezentat în *pizzicato.* În acelaşi timp, solistul intonează game cromatice descendente în triolete de şaisprezecimi, precum şi alternanţe melodice între sunetele *si* şi *mi* – dominantă-tonică. Acest lucru se întâmplă de două ori, în octave diferite.

Turbulenţa cauzată de desfăşurarea concluziei este urmată de o pauză generală. Asistăm la un moment de acalmie aparentă. La măsura 92, timpul al treilea, flautul şi clarinetul întrerup această linişte, evoluând în octave paralele. Cu note lungi, cele două instrumente amintesc capul tematic al temei întâi – acel salt de cvartă perfectă ascendentă, cu debut anacruzic, în tonalitatea *mi* minor. Vioara solistă intră pe timpul al doilea al măsura 93 în *pizzicato.*

Tranziţia – prima subdiviziune a dezvoltării – are alura unui pasaj, a unei treceri la o nouă etapă, prefigurând un nou început. Se mai aud elemente ale temei întâi, îndepărtate aduceri aminte.

Cea de-a doua subdiviziune a dezvoltării pornește la orchestră în măsura 101 cu anacruză, în tonalitatea *mi b* major. Prima frază este contrapunctică şi prezintă un nou motiv muzical, în imitaţie, mai întâi la orchestră şi apoi la solist. Ea anunţă debutul propriu-zis al dezvoltării.

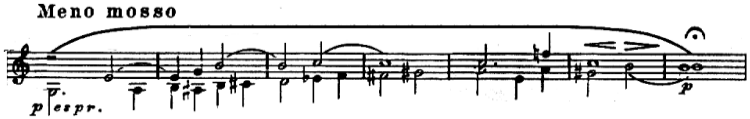
Urmează două fraze muzicale ce se bazează pe reluarea şi prelucrarea materialului tematic aparţinând concluziei, transpus în tonalitatea *re* minor.

La măsura 115 apar elemente ale temei secunde. Şi acum, ca de altfel pe tot parcursul dezvoltării, se observă aşa-numitul stil *motorisch*, mijloc de compoziţie specific primei jumătăţi a sec. XX.

Întreaga desfăşurare melodico-dinamică a dezvoltării a evoluat într-o progresie continuă până la măsura 135. Punctul culminant atins în măsura 136 este specificat de autor prin notarea în partitură a indicaţiei de tempo *poco più mosso*. Din punct de vedere al nuanţelor asistăm la o creştere a fluxului dinamic, făcându-şi apariţia în partitură nuanţe ca *mf*, *ff*. Este momentul de maximă acumulare a tensiunii, ce este generată cu concursul tuturor parametrilor specifici: melodic, ritmic, dinamic, agogic.

Între măsurile 139-144 vioara solistă evoluează în forţă, realizând în *arco* structuri muzicale descendente, presărate cu accente ritmico-melodice. Ea intonează în nuanţă de *ff* scări descendente diatonice, apoi cromatice, ce sunt îmbogăţite melodic prin intermediul polifoniei latente, combinate cu duble-coarde. Aceste două tehnici de compoziţie sunt realizate pe de o parte prin alternarea liniei melodice cu sunetul *mi*, iar pe de altă parte prin suprapunerea acesteia peste acelaşi sunet *mi* din octava a doua. Din discursul muzical general se impune acest sunet *mi*, generându-se astfel o pedală ce se evidenţiază insistent printr-o articulaţie incisivă.

Ulterior, între măsurile 149-154, se realizează concluzia dezvoltării, care apare de asemenea intonată de către solist şi este foarte asemănătoare frazei finale din concluzia expoziţiei. Din punct de vedere tonal se impune sunetul *sol*, care ar putea fi fundamentala modului major, dar şi a celui minor, ambiguitatea tonală fiind din nou prezentă.

Tempo meno mosso este un moment intonat numai de către solist. Acesta ar putea fi cadenţa solistică, ce ne apare mai degrabă ca o completare a discursului muzical anterior şi în acelaşi timp ca o tranziţie spre ceea ce va urma.

La măsura 162 orchestra debutează în *tremolo* – viole cu surdină – în tonalitatea *do* major, realizând în terţe un mers cromatic cu caracter modulatoriu, constituind încheierea cadenţei instrumentale şi realizând în acelaşi timp legătura cu următoarea secţiune principală a părţii întâi.

Aceasta îndeplineşte o dublă funcţie, de repriză şi de codă a mişcării iniţiale. Astfel, la măsura 166 apare coda, odată cu revenirea armurii tonalităţii de bază, precum şi a măsurii de 6/8 – parametri în care debutează de altfel partea întâi a acestui concert. Compozitorul specifică şi tempo-ul în momentul iniţierii codei: *Andante assai (Assai più lento che la prima volta)*. Asistăm la o codă amplă, ea înglobând aşadar atât repriza, cât şi concluzia acestei părţi. La baza construcţiei sale se află materialul melodic al temei întâi din expoziţie, care este prezentat integral în tonalitatea de bază, o singură dată, fără modificări, întocmai ca şi în expoziţie. Prezentarea temei întâi se întinde până la măsura 182.

Începând cu măsura 183 şi până la final – măsura 188, asistăm la expunerea frazei concluzive a codei. Solistul concluzionează discursul său prin repetarea saltului de cvartă perfectă ascendentă *la-re* (dominantă-tonică), element generator al temei întâi. În ultimele trei măsuri, ce constituie un complement cadenţial, se observă că melodia temei întâi se disipează şi dispare încetul cu încetul, reducându-se la aceste două sunete, *la* şi *re*. Pe fundalul descris, flautul realizează o intervenţie în arpegii.

Finalul astfel conceput aminteşte de lucrarea *Preludiu la după amiaza unui faun* de Claude Debussy. Evoluţia plină de farmec şi de încântare a flautului pe tot parcursul codei este

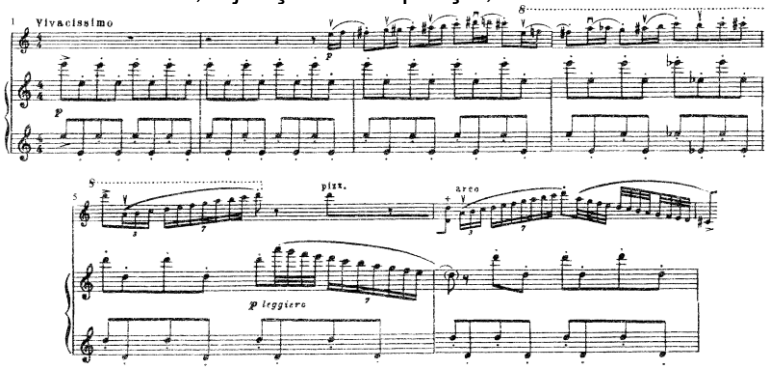
încheiată aşadar de aceste succesiuni de arabescuri pline de candoare, ce se sting treptat pe acordul treptei întâi, *re*.

Partea a II-a

Partea a doua – *Scherzo* – este scrisă în măsură de 4/4 şi are indicaţia de tempo *Vivacissimo*. Astfel, caracterul vesel şi mişcarea extrem de rapidă a muzicii se profilează încă de la început. Compusă în formă de rondo – ABA'CA'' – partea mediană a *Concertului pentru vioară şi orchestră Nr. 1 în Re major* de Serghei Prokofiev ni se prezintă fără armură notată. Ambiguitatea tonală, datorată abundenţei notelor cromatice sau frecvenţei cu care apar momentele de politonalism şi polimodalism, reprezintă o constantă a acestei părţi. Armoniile de cvarte suprapuse, relaţiile armonice de tip plagal sau structura liniilor melodice bazată pe salturile ascendente sau descendente de cvarte şi cvinte accentuează caracterul modal al mişcării secunde.

Aşadar, asistăm la un discurs muzical construit pe mersuri cromatice, pe înlănţuiri rapide de scări diatonice şi cromatice – ascendente sau descendente – pe suprapunerea a două sau mai multe fundamentale, interferenţa dintre tonal şi modal făcându-şi simţită prezenţa în permanenţă. La cele amintite mai sus se adaugă şi apariţia disonanţelor bruşte, contrastante, ce sunt enunţate cu duritate în cadrul melodiei. Regăsim de asemenea în partea a doua a concertului ritmica de factură modernă, poliritmiile, prezenţa frecventă a accentelor ritmice şi de expresie, acestea reprezentând câteva dintre trăsăturile stilistice caracteristice compozitorului.

Prin natura discursului său muzical, partea a doua a *Concertului Nr. 1* ne dezvăluie latura glumeaţă, ironică, caraghioasă chiar – vizând grotescul, pe alocuri sarcastică a personalităţii lui Serghei Prokofiev. Muzica acestei mişcări ne apare contrastantă în raport cu cea a părţii întâi, în care se resimte lirismul intens, cu tuşe melancolice de sorginte folclorică, ale cărei teme muzicale sunt adesea învăluite în culori timbrale cu alură impresionistă.

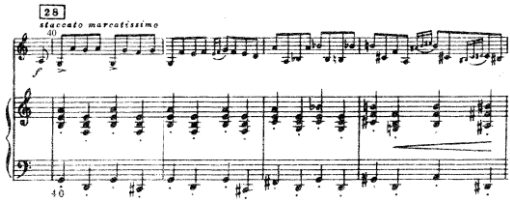
Prima secţiune A – refrenul din cadrul formei de rondo, se întinde până la măsura 35, având o structură tripartită, *a b a'*. Două măsuri de introducere orchestrală, realizate în nuanţă de *p*, pregătesc intrarea solistului. Pe fundalul orchestral abia perceptibil, vioara solistă îşi face apariţia, evoluând cu delicateţe în registrul acut. Ea expune de două ori tema principală a refrenului în cadrul subsecţiunii *a* – o melodie cu caracter dansant, lejer şi foarte sprinţar, de natură cromatică.

Apariţia subsecţiunii *b* la măsura 11 este pregătită cu o măsură înainte, printr-un *crescendo* general. Pe fondul unui acompaniament îmbogăţit din punct de vedere armonic, ce revine brusc la o nuanţă discretă prin intermediul unui *fp*, vioara solistă intonează un motiv muzical bazat pe alternarea sunetelor executate cu arcuşul cu cele obţinute în *pizicato,* cu mâna stângă. Astfel este pregătită apariţia liniei melodice propriu-zise. Mai cantabilă, melodia primei fraze muzicale – între măsurile 11-15 – a subsecţiunii *b* gravitează în jurul sunetului *la*, în orchestraţie făcându-se auzite scări diatonice cu alură modală. Cele două măsuri ce încheie discursul primei fraze muzicale a subsecţiunii *b* – 14 şi 15, ne apar surprinzătoare prin duritatea modului de articulaţie cerut de către autor – în *saltando*, foarte marcat – prin folosirea neobişnuită a accentelor metro-ritmice – pe a doua jumătate a timpului trei – şi prin apariţia neaşteptată a sunetelor alterate.

A doua frază muzicală a subsecţiunii *b* se prezintă ca o variaţiune melodico-ritmică a celei anterioare, modulantă, ce aduce în prim plan sunetul *sol*.

Cu anacruză la măsura 21, asistăm la revenirea temei principale a refrenului, corespunzând subsecţiunii *a'*. Intonarea de către solist a primelor două fraze, întocmai ca la început, este urmată de o variere şi în acelaşi timp de o augmentare a frazei secunde.

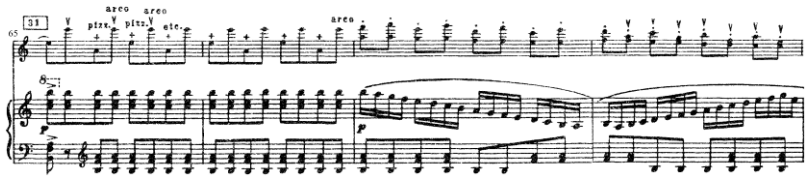
Subsecţiunea *a'* se încheie cu o frază concluzivă, expusă vijelios în nuanţă de *ff* de către vioara solistă.

Secţiunea B are alcătuire bipartită – *c c'* – şi debutează la măsura 36. Prima subsecţiune a B-ului are în compunere trei fraze. Vioara realizează prima frază introductivă împreună cu orchestra, anticipând materialul sonor al frazelor următoare. Solistul intonează în nuanţă de *ff*, în vreme ce acompaniamentul adoptă în manieră *subito* nuanţa de *p*. Vioara insistă pe instalarea sunetului *sol* ca tonică, în vreme ce orchestra acompaniază acordic, intonând armonii de cvarte suprapuse şi sunete cromatice, fapt ce accentuează ambiguitatea tonală. Evoluţia orchestrei profilează deja maniera de acompaniament specifică secţiunii B.

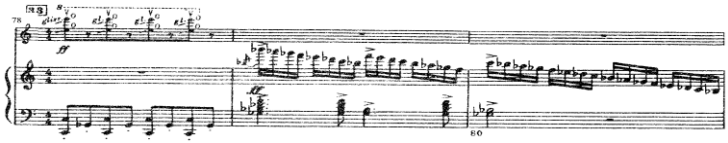
Fraza a doua dezvoltă o melodie asemănătoare unui marş militar, realizată în *staccato marcatissimo*, ce constituie tema propriu-zisă a secţiunii B. Pe finalul acesteia, discursul devine cromatizat şi modulant.

Începând cu măsura 50 cu anacruză, îşi face apariţia cea de-a doua subsecţiune a B-ului, în care este prezentată o variaţiune ritmico-melodică a celor două fraze precedente. În cadrul acompaniamentului orchestral se poate observa evoluţia clarinetului. Acesta realizează în paralel cu vioara solistă o contramelodie bazată pe succesiuni de note cromatice. Subsecţiunea de faţă se prezintă mai incisivă şi mai agresivă, instrumentele de percuţie precum timpanul, toba mică şi tamburina făcându-şi acum simţită prezenţa cu mai multă

pregnanţă. În această ambianţă muzicală de o factură mai dură răzbate tenta ironică, glumeaţă, cu tuşe groteşti, prezentă în discursul viorii soliste.

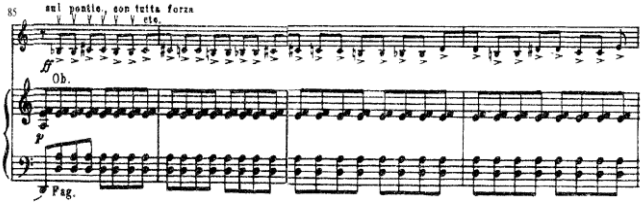
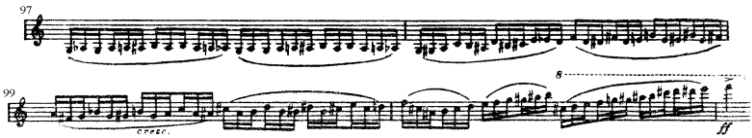
La măsura 58 cu anacruză, solistul acompaniat de către orchestră intonează tema principală a refrenului, anunţând astfel începutul secţiunii următoare – A', ce are forma ***a b' d***. Cele două fraze din debutul noii secţiuni A', ce alcătuiesc subsecţiunea *a* – măsurile 58-62, 62-65, se pot auzi întocmai ca şi prima dată, la începutul mişcării secunde a concertului – măsurile 3-7, 7-10.

Urmează apoi subsecţiunea *b'*, alcătuită din două fraze. Prima dintre cele două iniţiază prin expunerea amplificată a motivului bazat pe alternanţa sunetelor *arco* şi *pizzicato*, motiv a cărui primă apariţie am semnalat-o în măsura 11. Acestui motiv introductiv cu alură de acompaniament folcloric, vioara solistă îi adaugă alte două motive muzicale, ce etalează o melodie simplă, extrasă parcă din folclorul copiilor.

Desfăşurarea prezentată mai sus se finalizează apoi cu un motiv ce se întinde pe două măsuri şi este fundamentat pe o polifonie de tip latent, în care sunetele specifice tonalităţii *sol* minor sunt alternate cu sunetul *la*, ce apare ca o pedală insistentă. Această frază muzicală este intonată într-o nuanţă discretă, în momentul polifoniei latente creându-se însă o undă dinamică ce creşte până la *f* şi descreşte imediat.

Subsecţiunea *d* din cadrul acestei secţiuni A' surprinde prin materialul tematic nou şi nuanţa în care debutează vioara solistă. Ea este alcătuită din două fraze muzicale. Repetarea de către vioara solistă a sunetului *mi* apare în dialog direct cu orchestra, care intonează gamele descendente caracteristice tonalităţii *si b* minor. Vioara îşi face apariţia de fiecare dată în *ff*, intonând sunetul *mi* în registrul acut şi adăugând la fiecare

apariţie a acestuia un scurt *glissando*, fapt care ne poartă cu gândul la melodia populară românească *Ciocârlia*. Aşadar, încă o dată se face resimţită influenţa populară est-europeană, aflată în subsidiarul muzicii acestui concert. Orchestra răspunde viorii soliste de fiecare dată cu mai multă forţă. În acest fel, la măsura 79, în nuanţă de *ff*, asistăm la punctul culminant al secţiunii A', moment în care aparatul orchestral, acumulând tensiune, izbucneşte într-o avalanşă de game descendente, bazată pe materialul specific lui *si b* minor. Evoluţia partidelor de coarde este puternic susţinută de sunetele accentuate, cu ritm punctat, realizate de fagoţi, trompete, corni şi tamburină.

Cu un spirit incisiv şi surprinzător în acelaşi timp, ni se prezintă fraza muzicală introductivă a secţiunii C. Aceasta este realizată în *ff*, în principal de către instrumentele de alamă – corni şi tubă. Restul orchestrei se alătură pe sunetele accentuate, realizând polimetrii.

Secţiunea C se divide în patru subsecţiuni, după cum urmează: ***e f e' f'***. Astfel, la măsura 85, pe *diminuendo*-ul orchestrei, îşi face intrarea vioara solistă în nuanţă de *ff*, în manieră *sul ponticello, con tutta la forza*, cu trăsături de arcuş atacate numai în sus. Ea iniţiază tema propriu-zisă a secţiunii C. Duritatea anticipată de acompaniamentul orchestral se regăseşte acum în discursul viorii.

Prima subsecţiune *e* este formată din trei fraze. Pe baza armonică a lui *re* minor, vioara intonează o melodie cu caracter cromatic pe un ambitus restrâns, de o terţă mare. Ea este ornamentată în debutul celei de-a treia fraze prin intermediul gamelor amplificate treptat şi variate prin dinamizare ritmică. În tot acest timp, acompaniamentul orchestral este realizat în *p*, în optimi, de către fagoţi, oboi şi violoncel, pe tot parcursul acestei subsecţiuni.

Următoarea subsecţiune a C-ului, *f*, este alcătuită din două fraze muzicale. Discursul viorii soliste este acompaniat de această dată de instrumentele cu coarde, ce intonează cu obstinaţie acelaşi acord de cvarte suprapuse – *do#* - *fa* - *si* - *mi*. Solistul realizează o figuraţie secvenţială de tip cromatic, într-o nuanţă redusă. Începând cu a doua jumătate a măsurii 98, vioara intonează o structură muzicală bazată pe o terţă mică descendentă, urmată de o secundă mică ascendentă. Această structură este secvenţată pe un mers cromatic ascendent şi este realizată într-un *crescendo* continuu.

După cum se poate observa, vioara solistă finalizează fraza secundă a subsecţiunii *f* cu o scară cromatică ascendentă, ce se opreşte pe sunetul *fa*, în *ff*. În acest moment, întreaga orchestră se alătură viorii, marcând revenirea în forţă a frazei introductive a secţiunii C – la măsurile 101-104, prezentată iniţial între măsurile 81-84. Materialul tematic al subsecţiunilor *e* şi *f* reapare începând cu măsura 101. Diferenţele apar acum la nivelul orchestraţiei şi al planurilor dinamice. Vioara solistă evoluează în *p* cu surdină, în timp ce partidele de coarde acompaniază în *pizzicato*, în aceeaşi nuanţă. Se remarcă intervenţia oboilor care, deşi realizată în *pp*, este destul de percutantă. Ea proiectează o lumină nouă asupra discursului muzical al viorii soliste, creând un fundal uşor tensionat.

În cadrul subsecţiunii *f'*, vioara este acompaniată în *pp*. Aici se fac auzite intervenţiile cu tentă ornamentală ale partidelor de vioară cu surdină, urmate apoi de cele ale harpei, ce se transformă în veritabile *glissando*-uri. Finalul cromatic al subsecţiunii *f'* este realizat de vioară în nuanţă de *mf*, acompaniamentul orchestral nepărăsind nuanţa de *pp* în care a evoluat până acum.

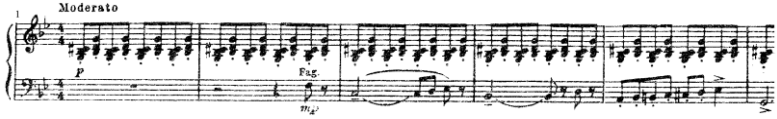
Solistul, care pe tot parcursul subsecţiunilor *e'* şi *f'* a intonat cu surdină, cadenţează la măsura 121 pe sunetul *mi*, anunţând astfel revenirea refrenului sub forma secţiunii A'', respectiv a subsecţiunii *a''* din cadrul acesteia. Tema principală a refrenului este intonată cu dezinvoltură de către flaut, în *p*, la măsura 121. Vioara solistă se face auzită fără surdină, în măsura 123, expunând în *ff* o intervenţie cu caracter ritmat. Ghirlandele de game specifice refrenului sunt prezentate – ca un joc rapid de culori – de către instrumentele orchestrei: flautul *piccolo*, vioara I, clarinet, din nou vioara I, la care se adaugă acompaniamentul violoncelului, presărat cu note ornamentale. Următoarea expunere a temei ne apare plină de veselie şi aparţine viorii soliste, care o prezintă în nuanţă de *f*. Scările diatonice cadenţiale ascendente şi descendente, caracteristice refrenului, sunt realizate succesiv în cadrul orchestrei de către flaut, vioara I, flautul *piccolo* şi din nou vioara I. În acest timp, solistul acompaniază în *ff*, prin repetarea sunetului *la* în octave, realizat în flageolete duble, creând un efect sonor asemănător unui fluierat plin de veselie.

La măsura 129 pornește subsecţiunea *b''*. Realizată pe baza materialului tematic al subsecţiunii *b* iniţiale, *b''* are în alcătuire trei fraze muzicale. Primele două sunt realizate de vioara solistă exclusiv în flageolete, în *f*, pe baza unui joc intervalic de cvinte perfecte. Orchestra acompaniază în *pp,* dar cu caracter *scherzando,* o textură sonoră în care se aud triluri, apogiaturi, pasaje rapide, contramelodii sinuoase. Acest moment muzical se încheie la măsura 136.

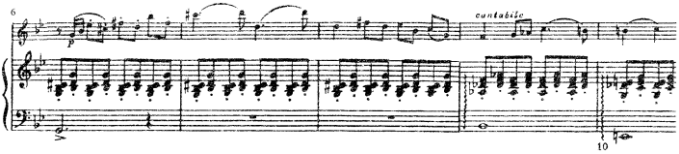
Fraza finală, concluzivă, este realizată în *tutti* orchestral, în nuanţă de *ff subito*. Vioara solistă se alătură în *ff* pe sunetul final *mi*, pe care îl atacă printr-o apogiatură urmată de un *glissando*.

Partea a III-a

După explozia de veselie şi dinamism prezentă în partea mediană a concertului – *Scherzo* – mişcare cu puternic caracter ludic, partea a treia debutează discret, în nuanţă de *p* şi în tempo *Moderato*. Scris în măsura de 4/4, finalul este compus în tonalitatea minoră a subdominantei, *sol* minor, în formă de sonată. În introducerea orchestrală, ce se întinde pe aproape două măsuri, se pot auzi sunetele acordului de tonică, colorat cromatic cu sunetul *do* #, pe un ritm sacadat în optimi, realizat în *p, con precisione* – conform indicaţiei din partitură. Cu alură misterioasă, introducerea orchestrală impune o atmosferă de poveste, cu scene de balet.

Primul personaj al aşa-zisei poveşti îşi face apariţia la măsura a 3-a, cu anacruză şi este interpretat de fagot. Acesta prezintă prima idee a temei întâi din cadrul expoziţiei formei de sonată. Cu un profil descendent, linia melodică a temei întâi debutează în nuanţă de *mp*, pe sunetul subdominantei – *do*, la care se ajunge printr-un salt descendent de cvartă perfectă. Melodia se dezvoltă pe baza secvenţelor muzicale, sfârşitul frazei aducând un mers cromatic ce conduce la sunetul *mi b* – terţa acordului de subdominantă. Cadenţa se realizează apoi pe sunetul *sol* – treapta I.

Elementele caracteristice părţii întâi, precum salturile de cvartă şi relaţiile plagale, pe care se fundamentează linia melodică, îşi fac simţită prezenţa încă de la începutul părţii a treia. Desfăşurarea discursului muzical preponderent pe subdominantă, la care se adaugă culoarea armonică sumbră specifică tonalităţilor minore – în cazul de faţă *sol* minor – creează o ambianţă melodică introvertită şi în acelaşi timp plină de mister.

Prima idee muzicală a temei întâi, expusă de fagot, se constituie într-o amplă anacruză, ce pregăteşte intrarea viorii soliste. Aceasta va intona cea de-a doua idee muzicală

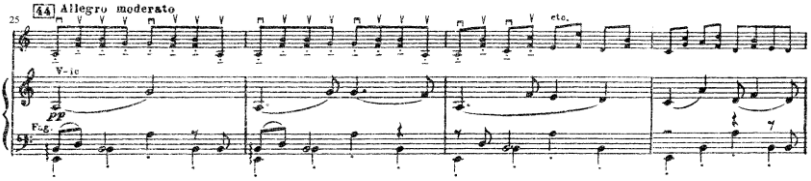
principală. În timp ce alura acompaniamentului rămâne neschimbată, prezentarea viorii apare la măsura a 6-a. Cu un caracter extrovertit, acest moment este subliniat şi de intrarea harpei în *arpeggiato*.

Fraza a treia, expusă de vioara solistă, preluând spiritul cantabil impus de finalul frazei precedente, are o alură dezvoltătoare, dar cu caracter introvertit, plin de un lirism dramatic. Pe finalul frazei, vioara solistă urcă în registrul acut şi se pregăteşte să treacă într-un plan secund, de acompaniament.

Expunerea orchestrală a celei de-a doua fraze a temei întâi este realizată mai întâi prin intermediul oboiului, ce trece în prim plan, solistic. Vioara acompaniază cu o contramelodie extrem de lirică şi de susţinută, în registrul acut.

La măsura 21, pornind de la materialul sonor al temei iniţiale, partida viorii I realizează cu aportul viorii soliste o frază muzicală finală, concluzivă, ce pregăteşte apariţia temei a doua. Finalul expunerii temei întâi se realizează ulterior într-o atmosferă caldă, de un calm desăvârşit.

Cu o schimbare de tonalitate – *do* major şi de tempo – *Allegro moderato* îşi face apariţia tema a doua din cadrul expoziţiei formei de sonată. Pe tot parcursul prezentării temei secunde, de-a lungul a trei fraze muzicale, vioara solistă realizează acompaniamentul sub forma unei figuraţii armonice. Alături de solist se evidenţiază şi fagotul în acompaniament.

Melodia principală a temei a doua este prezentată de viole pe tot parcursul primei fraze. Spre deosebire de tema întâi, tema secundă ne relevă o muzică serenă şi romantică.



Preluând timbrul cald al violelor, partida viorilor I prezintă cea de-a doua şi a treia frază muzicală ale temei a doua. Foarte asemănătoare cu fraza precedentă, acestea se dezvoltă pe baza secvenţelor muzicale, prin intermediul cărora tensiunea melodico-dinamică înregistrează creşteri simţitoare.

Între măsurile 37-43, orchestra realizează în nuanţă de *ff subito* un interludiu modulatoriu cu multe cromatisme – atât pe verticală cât şi pe orizontală – care schimbă atmosfera anterioară serenă într-una furtunoasă. Tumultul orchestral se liniştеşte odată cu pseudo-*tremolo*-ul clarinetului şi al fagotului, urmate de solo-ul clarinetului.

Cadenţa acestui interludiu aduce în prim plan tonalitatea *la b* major, clarinetul solo realizând trecerea spre o nouă expunere a temei secunde, similară celei dintâi. Deşi episodul muzical precedent abundă în note cromatice – în special bemoli – revenirea temei a doua este prezentată în tonalitatea *do* major, ce se relevă brusc, odată cu noua apariţie tematică. Vioara solistă îşi reia rolul de acompaniator alături de fagot, violele reintonând tema secundă, ce pornește de această dată pe sunetul dominantei – *sol*. Partida viorilor I realizează un acompaniament melodic în *pizzicato*, în timp ce vioara solistă intonează figuraţia armonică, pe care o variază ritmico-melodic. Solistul utilizează tehnici de arcuş precum *saltando* sau *ricoché*, conferind liniei melodice realizate în *p* supleţe, eleganţă şi lejeritate.

Fraza a doua a temei secunde este construită ca şi în prima expunere tematică pe baza secvenţelor muzicale, linia melodică fiind preluată şi intonată şi de această dată de partida viorilor I.

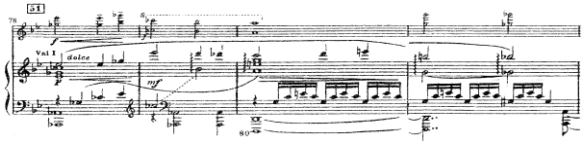
Cea de-a treia frază reprezintă încununarea concluzivă a celei de-a doua expuneri tematice. Linia melodică principală este expusă de partida viorilor II împreună cu cea a violelor. În acest timp, vioara solistă realizează acompaniamentul la coardă, în *crescendo* de la *mf* la *ff*.

La măsura 56 reapare interludiul orchestral – prezentat iniţial la măsura 37 – dar în mod variat. Cu anacruză la măsura 62, apare a doua frază a acestuia, cu indicaţia *Meno mosso (ma non troppo)*. Vioara se alătură în nuanţă de *f* evoluţiei

orchestrale, realizând o scurtă intervenţie cu caracter improvizatoric, bazată pe game rapide şi triluri, ce face trecerea spre secţiunea mediană a părţii a treia – dezvoltarea.

Dezvoltarea pornește la măsura 66, în nuanţă de *p* la vioară şi *pp* la orchestră. Prima subsecţiune a dezvoltării este formată dintr-o catenă de cinci fraze muzicale. Debutând cu triluri, vioara solistă începe să contureze profilul melodiei temei întâi, prezentând-o cu valori ritmice amplificate, la început în nuanţă de *p*, primele sunete tematice creând o pânză sonoră diafană. Vioara îşi continuă discursul în acelaşi spirit, expunând a doua şi a treia frază muzicală cu o sonoritate mai caldă şi mai cantabilă. Pe tot parcursul celor trei fraze muzicale, răzbat din cadrul acompaniamentului orchestral ecouri ale temei a doua.

În debutul celei de-a patra fraze, acumulând tensiune melodico-dinamică, vioara solistă se află în plin apogeu al expresiei. În acest moment, viorile I intervin cu un timbru suav, *dolce*, preluând discursul tematic şi realizând un dialog viu cu vocea solistă.



Fraza a cincea aduce atât la solist cât şi la acompaniament încheierea prelucrării tematice a dezvoltării. Începând cu măsura 86 apare o nouă secţiune a dezvoltării, alcătuită dintr-o frază concluzivă şi una cu aspect de interludiu tranzitoriu. Având indicaţia *poco a poco rit.*, fraza concluzivă ne aduce în prim plan cântul viorii soliste în *p tranquillo*. Se alătură intervenţia harpei în *ppp*, cu o figuraţie în şaisprezecimi, dezvoltată pe baza secvenţelor melodice, flautul *piccolo* ce descrie un desen melodic de cvarte descendente pe valori lungi şi evoluţia partidelor de coarde în *tremolo*. Acest ultim element ne duce cu gândul la debutul părţii întâi a concertului, el reprezentând maniera de acompaniament specifică temei întâi a mişcării iniţiale. Astfel, în mod subtil, compozitorul începe evocarea materialului tematic utilizat în partea întâi.

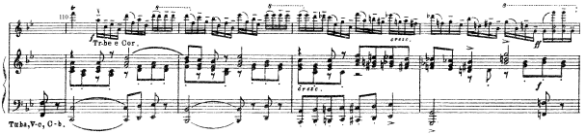
Interludiul tranzitoriu prezintă specificaţia de tempo *Meno mosso (Andantino)*. Maniera de acompaniament în *tremolo* este utilizată în continuare şi, împreună cu indicaţia de tempo *Andantino*, confirmă presupunerile privind trimiterile subtile la partea întâi, aceasta având aceeaşi indicaţie de tempo.

Cu anacruză la măsura 94, se face auzită repriza, în tempo *Più mosso (Moderato come prima)*. În primele două fraze ale reprizei, ideea muzicală iniţială a frazei întâi din expoziţie poate fi auzită la vocile grave ale orchestrei, precum tubă, violoncel, contrabas. Apariţia şi repetarea cu obstinaţie a ideii tematice la vocile grave aminteşte de tehnica de compoziţie a pasacaliei. În tot acest timp, vioara solistă intonează succesiuni de game rapide – ascendente şi descendente – ce se derulează pe baza secvenţelor muzicale.

În cea de-a treia frază se face auzită evocarea capului tematic al celei de-a doua idei principale a temei întâi, care este intonată iniţial de către vioara solistă la măsura 6. În cadrul reprizei, acest cap tematic este prezentat în mod succesiv de către clarinet, flaut şi iar clarinet, dublaţi în permanenţă de harpă. Peste materialul suflătorilor, solistul suprapune structuri muzicale inspirate din partea întâi a concertului, pe care le realizează în registrul acut, în valori de rapide. Repetarea în *ostinato* a capului tematic de către suflători şi execuţia tumultoasă a viorii soliste creează o creştere tulburătoare a tensiunii melodico-dinamice.

Începând cu măsura 106, odată cu revenirea aşa-zisei pasacalii, în care vocile grave intonează prima frază a temei întâi, se conturează o a doua subsecţiune a reprizei. În prima frază a acesteia materialul tematic este prezentat de partida cornilor, în vreme ce vioara solistă acompaniază prin sunete cu tril, urmate de game descendente şi ascendente. În plan secund, oboiul şi vioara I intonează o structură melodică ce debutează cu o cvartă perfectă ascendentă – intervalul melodic generator întâlnit încă din partea întâi a concertului.

În următoarea frază, tema pasacaliei este prezentată în canon, mai întâi de către violoncel, contrabas, fagot şi tubă, urmaţi de trompetă şi cornul trei. Aceeaşi temă se aude şi în

fraza următoare la corni, tubă, violoncel şi contrabas. Pe parcursul acestor fraze, vioara solistă readuce în prim plan materialul tematic inspirat din partea întâi a concertului, pe care îl intonează tumultuos, într-o descătuşare de forţe şi idei tematice suprapuse. Se poate auzi de asemenea capul tematic al temei întâi din partea întâi – reprezentat de cvarta perfectă *la-re* – intonat pregnant de către trompete în combinaţie cu partida cornilor.

Acelaşi spirit guvernează şi desfăşurarea frazei următoare, ce concluzionează în *ff* această prelucrare tematică.

În penultima frază muzicală a reprizei, vioara reia în *ff* travaliul tematic inspirat din prima parte a concertului, pe care îl prezintă abundent ornamentat, prin intermediul trilurilor. Întreaga orchestră împreună cu vioara solistă cadenţează în *ff*, pe un acord de *re* major suprapus pe sunetul *sol*, ce reprezintă tonica părţii a treia.

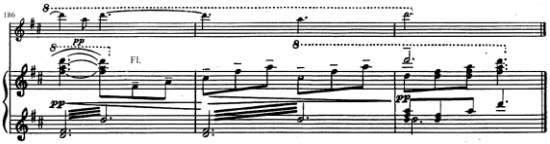
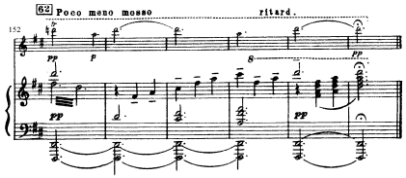
Fraza concluzivă se continuă cu două măsuri de complement cadenţial, cu structură cromatică, în care atât solistul cât şi orchestra, prin intermediul gamelor cromatice, realizează trecerea spre codă, pregătind modulaţia şi schimbarea de armură ce survine la măsura 125.

În acest moment se instalează coda părţii a treia, în tonalitatea *re* major şi având indicaţia de tempo *Più tranquillo*. Prima subsecţiune a codei are alura unei concluzii generale, ce sintetizează materialul tematic muzical al întregului concert. Remarcăm modalitatea în care compozitorul suprapune cu multă abilitate tema întâi a părţii întâi – enunţată în întregime de către vioara solistă împreună cu vioara I – peste elementele specifice temei întâi a finalului, ce sunt intonate alternativ, sub formă de dialog, de către flaut şi clarinet, într-o nuanţă şi o atmosferă diafane.

Sfârşitul părţii a treia ne dezvăluie în mod surprinzător concluzia întregului concert, proiecţia puternică a liniei melodice

principale a părţii întâi revelându-se aidoma unui fir conducător şi generator al întregii lucrări. Ea revine ca un *leitmotiv*, reamintind pentru ultima dată momentul şi punctul de plecare iniţial din care s-a născut întreaga operă. Din punct de vedere muzical, această temă este prezentată în variantă originală, în tonalitatea de bază a concertului. Registrul acut în care este intonată linia melodică, indicaţia de agogică – *Più tranquillo* – şi cea de expresie – *dolcissimo*, reprezintă elemente ce apar în mod similar şi în coda părţii întâi. Forma de tip ciclic prezentă în acest concert asigură unitatea la nivel muzical şi structural a lucrării.

Expunerea suprapusă a celor două teme principale ale părţii întâi şi a finalului se derulează pe parcursul a trei fraze muzicale.

Fraza concluzivă a codei apare pe acordul treptei I, în *pp*, atât la solist cât şi la orchestră. Cu indicaţia agogică *poco meno mosso*, aceasta pare a fi copia fidelă a frazei finale din partea întâi. Ca şi în prima parte, vioara solistă încheie prin repetarea cvartei perfecte ascendente *la-re*, ce se aude asemenea unui ecou îndepărtat. În acelaşi timp, flautul susţinut de harpă şi vioara I, întocmai ca în prima parte a concertului, îşi expune intervenţia în arpegii, pe care o încununează cu ghirlande de game realizate pe sunetele tonalităţii *re* major. În acest sens, exemplul următor prezintă în mod comparativ frazele concluzive ale părţii întâi, respectiv a treia.

Finalul părţii întâi.

Finalul părţii a treia.

Astfel, într-o simetrie perfectă, Prokofiev încheie ciclic acest concert, readucându-ne la starea de visare, cu tentă impresionistă, ce ne conduce din nou cu gândul la atmosfera din *Preludiu la după amiaza unui faun*.

Lucrare de referinţă a literaturii concertistice pentru vioară a sec. XX, *Concertul Nr. 1* op. 19 de Serghei Prokofiev se dovedeşte a fi o creaţie în care compozitorul rus reuşeşte să exploateze la maxim multiplele posibilităţi ale viorii, oferindu-i acesteia oportunitatea de a-şi etala bogăţia tehnicilor şi a timbrurilor, precum şi deosebita putere expresivă de care dispune. Prokofiev creează o adevărată capodoperă a genului, ce are amploarea unei simfonii, în care, deşi evoluţia viorii soliste se împleteşte cu cea a orchestrei, solistul rămâne în permanenţă în prim plan, discursul său constituind linia melodică călăuzitoare de-a lungul întregului concert. La nivel general se remarcă multitudinea şi varietatea tematică, extrasă din seva folclorului rus. Tratarea timbrală de mare rafinament a orchestrei, care adesea ţese o pânză sonoră cu culori diafane şi corelarea ei cu vocea solistă a viorii, a cărei melodicitate se remarcă până în cel mai acut registru, dovedesc o inspiraţie şi o măiestrie artistică de geniu a compozitorului Serghei Prokofiev. Atmosfera serenă, de natură impresionistă, este punctată cu armonii şocante, de extremă duritate şi agresivitate.

Concertul Nr. 1 se dovedeşte a fi o lucrare a timpurilor moderne şi prin înlănţuirea de tip lent-repede-lent, fără cadenţe la nivelul părţilor componente. În urma acestei prezentări analitice, putem remarca amploarea primei şi celei de-a treia părţi, aceasta din urmă având aparenţa unei părţi întâi. Mai mult decât atât, partea a treia – *Moderato*, ne apare ca o continuare a celei dintâi – *Andantino*, respectiv o prelungire dezvoltătoare a acesteia. Cele două mişcări – I şi III – asemănătoare la nivel conceptual şi estetic, sunt separate prin intermediul părţii mediane, cu totul deosebită din punct de vedere structural şi ideatic.

Elementele melodice şi armonice tono-modale de origine folclorică rusă sau impresionistă, maniera avangardistă de tratare a timbrurilor în cadrul orchestrei, modernismul discursului muzical, punctat de o ritmică de factură nouă,

extrem de sugestivă, reprezintă trăsături ale muzicii acestui concert. Deşi utilizează formele clasice de sonată sau rondo, Prokofiev le tratează în mod original, modern. Maniera sa de compoziţie – neoclasică – rezidă în păstrarea unei ordini la nivel formal. Unitatea derivată din ciclicitatea formei, simplitatea şi claritatea melodiei, la care se adaugă lirismul, sarcasmul sau ironia, constituie însuşiri specifice ale personalităţii artistice a compozitorului.

Note:
[1] cf. Douglas Lee, *Masterworks of 20th-Century Music* [Capodopere ale muzicii secolului 20], New York, Routledge, 2002, p. 285.
[2] cf. Robin Stowell, *„The Concerto"* [Concertul], în *The Cambridge Companion to the Violin* [Ghidul Cambridge al viorii], ed. de Robin Stowell, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 162.

SUMMARY

Andreea Aura Ciornenchi Grigoraş

Sergei Prokofiev
Concerto for violin and orchestra No. 1, op. 19

The concerto for violin and orchestra no. 1 in D Major, op. 19, was written in 1917. Inspired by Paul Kocianski, the concerto was first presented on stage in Paris in 1923, by the violinist Marcel Darrieux and under Serge Koussevitzky's baton. A masterpiece of the genre in the first half of the 20th century it proves to be an atypical work even in Prokofiev's creation, by the way the soloist voice is approached, it's evolution representing a complete review on all violin specific instrumental techniques.

ESEURI

Investigări şi instigări sonore (II)
„273,16” și „Comentarii”

Maia Ciobanu

Motto:
”Creatorului nu i se poate cere altceva decât creația...
el este cel care aruncă o piatră în apă îndată ce simte
că suprafața acesteia nu se mai mișcă” (Julio Cortázar)

Am urmat mai multe poteci încercând să descâlcesc hieroglifele unui Univers care aluneca în ireal.

Vremuri plutitoare, lumini instabile, pierdute în fum.

Așa a apărut o clasă de compoziții aflată sub egida numărului 273. Mai exact 273,16 – numărul de grade Kelvin corespunzător cu 0 grade Celsius, unde formele se topesc, iar stările devin fluide, în permanentă reconfigurare. Aici se înscriu (deocamdată) două lucrări:

Prima dintre ele - ***Trio-ul nr. 273 op. 2 „Contraste apropiate”*** are un titlu cu înțelesuri ramificate: sintagma ***Contraste apropiate*** indică relația celor patru personalități sonore pe care le-am obligat să se implice in partitura mea, dar și numele formației căreia îi este dedicată, fraternitatea celor trei membri, în timp ce „***nr. 273 op .2”*** e o mică ironie vizavi de entuziasmul reușitelor cantitative.

Numărul *273* este însă important ca principiu de organizare a materiei sonore; el reprezintă punctul unde formele de gheață pietrificate devin apa tuturor formelor.

În partitură sunt presărate idei, stiluri, autori ce par a nu avea nimic în comun: “Cântecul voievodesei Lupu”, “WaldsteinSonate”, un ritm de jazz, “Întrebarea” lui Ives sunt tot atâtea personaje diferit croite la nivel morfologic, sintactic, din punct de vedere ritmic, melodic.

Sunt în primul rând atitudini: Ives invocă nedumerirea, așteptarea unui răspuns la acel „de unde venim? încotro mergem?” din totdeauna. Beethoven, dimpotrivă, afirmă încrederea, capacitatea de a lupta, certitudinea că Binele învinge. El deschide piesa cu un răspuns care anulează orice echivoc.

Cântecul voievodesei Lupu iese din cotidian și planează deasupra neliniștilor. Indiferentă la solemnitatea întrebărilor existențiale, motricitatea ritmului de jazz e un fel de „ce atâta filosofie?” aruncată peste umăr - reacția din totdeauna a omului „normal”.

Prezența, importanța, modul de evoluție al celor patru sunt elementele care declanșează variabilele discursului sonor.

Cântecul voievodesei Lupu se rarefiază, se disipează până la a se lăsa absorbit de fundal, Întrebarea lui Ives călătorește sub diferite înfățișări, punctează, se alătură, se confundă cu celelalte personaje-idei, în timp ce „WaldsteinSonate” își schimbă caracterul: de la afirmarea expozitivă, violentă spre emotivitate liric-romantică, apoi spre o condensare din ce în ce mai aspră, țintind esențializarea până la implozie a mesajului.

Caracterul acestor idei-concepte se manifestă în primul rând prin structura, prin organizarea temporală. Durata lor e importantă, ca și felul în care cooperează, se opun sau se retrag; toate acestea le definesc, le certifică forța de convingere, impactul asupra parcursului sonor.

Jazz-ul e pasager, Beethoven – un reper imposibil de ignorat, neliniștea lui Ives persistă și se insinuează, Cântecul voievodesei Lupu aduce calm și înseninare.

Totul se naște și se desfășoară sub zodia numărului 273: în stânga și în dreapta acestui punct 0 formele sunt contrastante și în același timp apropiate. Din ciocnirea și din alianța multiplelor reconfigurări se ivesc făpturi surprinzătoare,

iar rezultatele pot fi neașteptate. Relaționarea și/sau succesiunea lor fascinează amintiri, imagini, emoții, ivind mereu și mereu alte sensuri.

Partitura este extrasă dintr-o sferă care rostogolește culorile și nuanțele adevărului într-un parcurs infinit.

A doua piesă - ***Nr. 273,16 - Intersecții*** pentru saxofon alto, violă și mediu electroacustic fluidizează granița dintre exactitate și imprecizie, oscilând între cele două alternative în tempo-uri diferit ondulate, acceptând sau nu transformarea.

Am folosit patru substanțe: două instrumente cu individualitate puternică, la care am adăugat sonoritățile muzicii electroacustice, apoi versul. Cei doi soliști sunt saxofonul și viola – un suflător din categoria dură a metalelor și un instrument dulce-amar din grupul corzilor. Două personaje dificil de amalgamat, al căror dialog promitea neobișnuitul.

Partitura desfășoară păienjenișul unor multiple traiectorii: structuri de tip improvizatoric, linii melodice clare, versuri – idei, zgomote absorbite de timbruri convergente, zgomote care lovesc diatonii, cromatisme, microintervale, culori şi stări sufleteşti, gânduri, imagini, amintiri – dezintegrându-se şi reintegrându-se infinit aceleaşi şi infinit altfel.

Nisipul se întoarce în rocă, scânteile alunecă deasupra cetii, pietrele și metalul se topesc în lava care redimensionează muntele.

„Caut reguli într-o libertate fără reper. Am nevoie de ieri”.

Cele de mai sus și următoarele nu răspund la întrebarea „ce a vrut să spună autorul?” pentru simplul motiv că autorul nu numai că nu știe ce spune, după cum bine observa Borges, ci în cel mai bun caz, spune mult mai mult decât crede și decât intenționa. Așa se întâmplă cu Shakespeare, Bach, van Gogh și alții, în funcție de treapta scării pe care se află și ei și noi. Știu că mă vor contrazice cu indignare cohorte de critici care se pricep cel mai bine, căci iată „Arta fugii” - o demonstrație superlativă ca și Shakespeare care se joacă ca nimeni altul cu sonetul și cu sufletul nostru.

E vorba însă nu de tehnici, nu de structurile pe care le putem descifra cu oarecare silință, ci de acel ”ceva” spus prin sunete, cuvinte, culori, care este dincolo de sunete, cuvinte, culori, dar nu poate fi spus decât cu și prin acestea.

„Ce a vrut să spună autorul?” este ceea ce descoperă interpretul și publicul, care iată, devin co-semnatarii creației în cauză. Pe bună dreptate Lautréamont cerea ca nu doar poetul, ci întreaga lume să facă poezie, noi vom adăuga și muzică, este o cerere perfect realistă. Ne confirmă George Enescu care răspundea că da, atunci când interpretează Brahms **este** Brahms, Enescu - cel care cutreiera satele cântând țăranilor analfabeți muzică de Bach pentru că știa că le poate transmite esențialul. Ne confirmă Borges care, la fel ca și Enescu, susține că de câte ori cineva citește Shakespeare **este** Shakespeare.

Reîntorcându-ne la oile noastre, adică nu la „ce a vrut să spună autorul”, ci la ceea ce a intenționat cu uneltele sale vizibile, iată încă o tentativă. Numită generic ***Comentarii,*** ea are un alt declanșator și o altă miză: ce se întâmplă într-un concert de muzică modernă din punctul de vedere al interpretului și al relației sale cu publicul, cu partitura pe care o prezintă, care este impactul pe care-l exercită asupra sa piesele precedente, cum îi influențează ele propria viziune? Și, de asemenea, cum se poate trece de hârtoapele comunicării într-un concert de muzică nouă în care fiecare piesă aparține altui univers și vorbește în altă limbă?

Cele ***3 Comentarii*** *pentru ensemble für neue musik zürich* precum și ***Un interviu şi trei comentarii*** *pentru violă şi mediu electroacustic* oferă două răspunsuri concrete ținând seama de câteva coordonate.

Un concert de muzică nouă derulează mai multe lucrări, unele în primă audiție. Acest din urmă aspect mai ales face și mai dificilă ordonarea ideală a pieselor din punct de vedere al accesibilității și comunicării. Cât despre interpret, tot ceea ce a precedat intrarea sa în scenă îi influențează sensibilitatea, ea e modelată de ceea ce a receptat, ca și de instinctul de a se acorda la reactivitatea publicului prezent. Acest fenomen este inevitabil, el are loc discret și aproape insezizabil, dar nu mai

puțin important. Este vorba de un acordaj care se efectuează în funcție de piesele auzite de muzicianul-interpret și care se constituie într-un element al reglării comunicării interpret - public. În absența sa nu putem vorbi de reușita unui eveniment muzical.

Pentru a pune mai bine în valoare reacția interpreților „la cald", în ambele piese există câteva momente cu caracter improvizatoric - ***Comentariile*** propriu-zise – secțiuni în care instrumentiștii au posibilitatea să reacţioneze, să-şi spună părerea faţă de piesele auzite.

Astfel, ***3 Comentarii*** *pentru ensemble für neue musik zürich* sunt gândite sub forma a trei părţi încrustate în traiectoria unui concert de muzică nouă. Rolul lor este bivalent. Pe de-o parte, ele articulează o punte între diferitele piese ale serii, creând o suprastructură regizată în așa fel încât întregul concert se transformă într-o unică lucrare ale cărei părți sunt piesele din program, cu un suflu emoțional, energetic și ideatic convergent. Pe de altă parte, cele ***3 Comentarii*** inițiază un dialog în direct cu interpreţii asupra muzicilor pe care tocmai le-au executat / ascultat. Cu alte cuvinte, interpretului i se dă un microfon virtual, iar părerea, reacțiile sale pot fi auzite imediat. El își asumă rolul de observator, comentator, de critic chiar al partiturilor din concert. Piesele din programul care include cele ***3 Comentarii*** sunt inevitabil diferite de la un eveniment la altul, în consecință și Comentariile vor fi mereu altele, la acestea adăugându-se variabila diferenței de la un interpret la altul, cea a publicului, implicit a comunicării interpret – auditoriu.

3 Comentarii *pentru ensemble für neue musik zürich* se bazează pe o arhitectură organizată la trei nivele: a) o traiectorie – matcă, b) reluarea şi/sau anticiparea unor structuri caracteristice pieselor din program, c) momente exploatând o anumită arie tehnică sau ethos al instrumentului. Primul Comentariu include în structura-matcă aluzii la câteva din opusurile elveţiene din repertoriul acestei formaţii. Al doilea introduce trei segmente tip „Remember" – momente în care fiecare instrumentist decupează un fragment ales din lucrările deja executate, iar imaginația sa îl reconfigurează. Al treilea Comentariu adaugă alte patru asemenea amintiri-reacții.

Substanța momentelor tip „Remember” depinde pe de-o parte de substanţa pieselor prezente în concertul respectiv, iar pe de altă parte, de personalitatea fiecăruia dintre cei șase instrumentişti, de „reflecţiile” lor pe marginea muzicii respective.

În acest fel, lucrarea capătă aspectul unui exerciţiu de introspecţie şi imaginaţie propus interpreţilor.

Cea de-a doua piesă a acestui ciclu - ***Un interviu şi trei comentarii*** *pentru violă şi mediu electroacustic* evoluează de la un discurs de tip rubato, la arcuiri melodice, de la rostiri răspicat misurato la spontaneitatea improvizaţiei libere, dând solistului posibilitatea să-şi exprime diferitele faţete ale personalităţii.

Arhitectura piesei poate fi urmărită de asemenea la trei nivele, diferit colorate structural şi emoţional: un flux sonor cu o evoluţie lentă (mediul electroacustic), parcursul violei care explorează diferite tipologii ale existenţei sale sonore, dezvăluind meditaţii cu caracter liric, ori exteriorizând conflicte dramatice şi, în sfârşit, cele trei comentarii care rememorează şi transfigurează momente-cheie ale unor muzici prezente în programul concertului.

Discursul sonor este declanșat de prima dintre cele patru cadențe ale solistului (fiecare cu o altă configurație) între care se interpun polifonii, omofonii, un ison, monodii, precum și cele patru Comentarii. Piesa conţine astfel o structură definitivată - cea electronică, o alta variabilă la nivelul interpretării şi o a treia mereu diferită, dependentă de piesele afişate în concertul respectiv, de viziunea solistului asupra acestora.

Ca și ***3 Comentarii*** *pentru ensemble für neue musik zürich*, ***Un interviu şi trei comentarii*** pune în valoare personalitatea solistului, articulând o punte între diferitele momente ale unei seri muzicale, facilitând astfel înțelegerea diferitelor universuri sonore.

„273,16” și ***„Comentarii”*** sunt, alături de ***„Jurnal”*** propuneri ale unor noi clase de compoziții întegrate și integrabile în circuitul variabil al conceptelor arhitectonice

sonore de azi. Ele sunt tot atâtea declarații de intenție care vizează modul în care artistul aruncă mănușa materialelor cu care lucrează, lumii și sie însuși.

SUMMARY

Maia Ciobanu

Sound investigations and instigations (II)
„273,16" and „Comments"

„273,16" and „Comments" are, along with "Journal", proposals for new integrated compositional categories, ready to be assimilated into the variable circuit of today's structural concepts. Nr. 273,16 is the number of Kelvin degrees' correspondent to 0 degrees Celsius, where all forms melt and everything becomes fluid. It is the same thing with sound structures, available for an infinite number of reconfigurations
The "Comments" series has a different target, offering the performer the possibility to express his opinion over the music presented in a concert programme right during the concert's progress, with an immediate reaction to all current sound events. In the same time, the structure of the "Comments" has the role to articulate a bridge between several various languages used by the authors of the works in the programme, thus facilitating the communication with the audience, easing access towards contemporary music.

ISTORIOGRAFIE

O comoară a muzicologiei românești ce-și așteaptă valorificarea

Fondul *George Breazul* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor (VII)

Vasile Vasile

Recunoaşterea supremă a activității și a valorii folcloristului George Breazul aparţine chiar lui Constantin Brăiloiu, din faza în care invidia și exclusivismul nu-și arătau colții. În anul în care cel dintâi punea temeliile celeilalte arhive de folclor, a *Societăţii Compozitorilor Români* - 1928 – Brăiloiu scria următoarea dedicaţie pe culegerea de *Patru cântece populare*, publicate de Editura Societăţii Compozitorilor Români, găsită în fondul celui pa care-l va considera ulterior adversar: „Lui Breazul, generalisimul folclorist, respectuos omagiu. 7 III 1928". „Concurentul" se va întâlni cu Brăiloiu pe multe coordonate comune pe care le-au privit cu ochi şi din perspective diferite, care au putut crea impresia unor diferenţe, a unei concurenţe generatoare a unei ierarhizări, în realitate false, fiindcă fiecare avea în vedere aspecte diferite al aceluiaşi fenomen. Aceste deosebiri erau determinate şi de formaţia lor diferită: Breazul îşi însuşise folclorul ca pe limba muzicală maternă şi anii de seminar îi vor crea deschiderile spre muzica bizantină, spre notația psaltică și spre scrisul chirilic, în timp ce Brăiloiu a descoperit mult mai târziu valoarea creaţiei populare şi perspectiva din care o priveşte în faza iniţială nu putea fi decât cea occidentală, în timp descoperind elementele specifice ale folclorului românesc, ajungând la faza numită de o mare autoritate europeană „geniul metodei".

Una dintre cele mai importante dovezi în situarea lor într-o falsă concurenţă o constituie avântarea lui Constantin

Brăiloiu în domeniul muzicii psaltice, pe care nu o stăpânea și chiar o disprețuia deși era conștient de valoarea ei şi oferea din start avantaje lui Breazul, unul dintre bunii cunoscători din epoca respectivă ai psaltichiei. Fondul George Breazul numără circa o sută de documente muzicale în notație psaltică, cercetate și valorificate în primul rând de el. În pofida acestui decalaj evident, ignorat de cel dintâi, îi dă lecţii celui care studiase cu asiduitate notaţia şi muzica bizantină în anii seminarului de la Vâlcea şi de la Bucureşti şi ia în derâdere „mulţimea hăsarilor şi nisaburilor", care în realitate nu prea e o „mulţime", fiind vorba doar despre două ftorale generatoare ale unor scări episodice de o expresivitate aparte pentru modulaţia unor fragmente muzicale de mare forţă dramatică, aşa cum am arătat şi în studiul consacrat integrării melosului bizantin în creaţia enesciană[198].

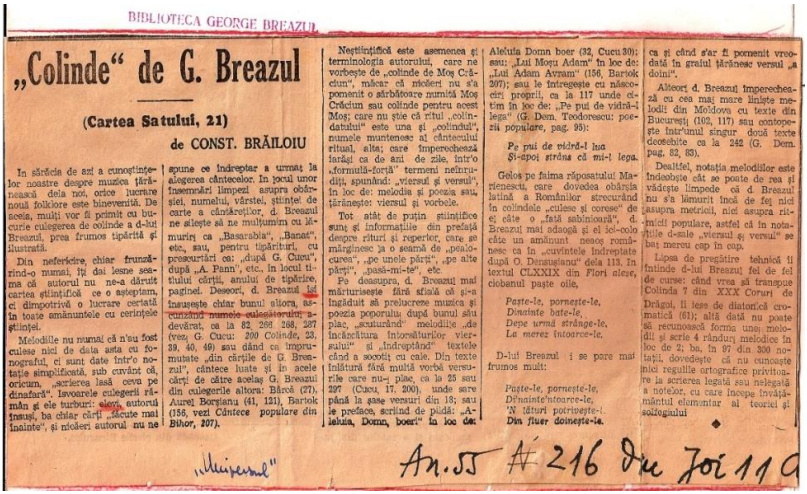
Într-o scrisoare deschisă din 6 noiembrie 1937, publicată în ziarul *Adevărul*, Brăiloiu dădea un răspuns băşcălios şi în acelaşi timp dispreţuitor faţă de Breazul, deoarece folcloristul Caranica îi considera pe amândoi „folcloriştii noştri de seamă", afirmând: „sunt nespus de măgulit văzându-mi numele împerecheat cu al ilustrului autor al unui vestit tratat despre ştiinţa învârtirii manivelei de fonograf (sic!)"[199]. Din nefericire, activitatea fructuoasă a ambilor ctitori ai etnomuzicologiei românești a fost umbrită de **acerbele polemici** desfășurate în ultima parte a vieții lor. Cu spiritul său dominator, acaparator, Constantin Brăiloiu a demonstrat un dispreț total față de munca lui George Breazul, erijându-se într-un factotum, declanșând atacuri directe împotriva lui, a *Arhivei*, a culegerii de *Colinde* și a volumului *Muzica Românească de azi.* „Inculpatul" a păstrat în arhiva proprie toate documentele înverșunatelor polemici, din ele putându-se reconstitui evoluția lor (a polemicilor), urmărită în mod detaliat în monografia la care am mai făcut trimiteri. Pentru a nu reitera aici toate detaliile conflictului determinat de atacul furibund al lui Brăiloiu, voi rezuma câteva elemente de referință, finalizate în „întâmpinarea" publicată în 1940[200].

Dacă Brăiloiu a fost membru în *Arhiva* condusă de Breazul, acesta din urmă nu s-a numărat printre colaboratorii celei conduse de el și nici printre membrii Societății Compozitorilor Români, al cărei secretar general era tot Brăiloiu. Ei erau îndreptățiți să privească în mod diferit anumite

aspecte ale abordării științifice a folclorului românesc, Breazul fiind crescut în Amărăștii Romanaților, în cel mai autentic mediu folcloric, în care se formase; Brăiloiu fiind educat prin pensioane străine; primul era ucenicul lui Ion Popescu – Pasărea, al doilea se formase sub autoritatea unor muzicieni străini, nepracticanți ai muzicii pe semiografie bizantină și necunoscători ai folclorului românesc. Cele mai bune repere pentru a-i compara din acest punct de vedere le oferă *Colindele* și *Vicleimul,* ambii fiind interesați de cele două tipuri de manifestări populare. Variantele *Vicleimului* aparținând celor doi etnomuzicologi oglindesc deosebirile cu care privesc aceeași manifestare populară: Brăiloiu preia o variantă marginală, nereprezentativă a *Vicleimului* din zona Tg. Jiu, în care singur semnalează prezențe artificiale, de tipul romanțelor urbane și a unor creații de factură cultă, în timp ce Breazul se alătură lui Victor Ion Popa – autorul romanului al cărui titlu este dat de unul dintre refrenele tipice ale colindei - *Velerim și veler Doamne* - pentru a oferi un model necesar practicii artistice școlare.

În timp ce, în cazul culegerilor de colinde, Breazul lansa în 1938 culegerea incluzând și piese din antologii anterioare, adunate de alți autori[201] și succesul ei va fi confirmat de reeditarea din 1993[202], Brăiloiu nu-l poate contracara la vreme respectivă decât cu editarea unor culegeri precedente, tot ale altor autori, sau va trebui să aștepte editorii culegerii *Colinde și cântece de stea* - Sabina Ispas, Mihaela Șerbănescu și Otilia Pop – Miculi [203] - care au adunat transcrieri ale unor înregistrări din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor realizate de o adevărată suită de muzicieni specializați în transcrierea melodiilor de pe înregistrările fonografice: Ghizela Sulițeanu, Mariana Kahane, Paula Carp, Lucilia Georgescu - Stănculeanu, Elisabeta Moldoveanu, George Marcu, Adrian Vicol, Vasile D. Nicolescu, Eugenia Cernea, Gotfried Habenicht și alții. Este greu, dacă nu imposibil de realizat o ierarhizare a celor două culegeri și în ce măsură cea a lui Brăiloiu respectă observațiile făcute antologiei preopinentului său.

Principalele momente ale disputei finale pe tema colindelor pot fi rezumate prin intermediul materialelor fondului George Breazul. În numărul 216, din 11 august 1938, al ziarului *Universul,* Brăiloiu deschide focul, acuzându-l de „lipsă de pregătire tehnică”,



BIBLIOTECA GEORGE BREAZUL

„Colinde" de G. Breazul

(Cartea Satului, 21)

de CONST. BRĂILOIU

In sărăcia de azi a cunoștințelor noastre despre muzica țărănească dela noi, orice lucrare nouă folklore este binevenită. De aceia, mulți vor fi primit cu bucurie culegerea de colinde a d-lui Breazul, prea frumos tipărită și ilustrată.

Din nefericire, chiar frunzărind-o numai, îți dai lesne seama că autorul nu ne-a dăruit cartea științifică ce o așteptam, ci dimpotrivă o lucrare certată în toate amănuntele cu cerințele științei.

Melodiile nu numai că n'au fost culese nici de dala asta cu fonograful, ci sunt date într'o notație simplificată, sub cuvânt că, oricum, „scrierea lasă cevu pe dinafară". Isvoarele culegerii rămân și ele turburi: când, autorul însuși, ba chiar cărți „făcute mai înainte", și niciodată autorul nu ne spune ce îndreptar a urmat la alegerea cântecelor. In jocul unor însemnări limpezi asupra obârșiei, numelui, vârstei, știnței de carte a cântăreților, d. Breazul ne aține să ne mulțumim cu Mărturia ca „Basarabia", „Banat", etc., sau, pentru tipăriturl, cu prescurtări ca: „după G. Cucu", după „A. Pann", etc., în locul titlului cărții, anului de tipărire, paginei. Desori, d. Breazul își înseamnă chiar bunul sfiiora, accentuând numele culegătorului, adevărat, ca la 82, 266, 268, 287 (vez G. Cucu: 200 Colinde, 23, 39, 40, 49) sau dând cu împrumutate „din cărțile de G. Breazul", cântece luate și în acele cărți de către acelaș G. Breazul din culegerile altora: Bârcă (77), Aurel Borșianu (41, 121), Bartok (156, vezi *Cântece populare din Bihor, 207*).

Neștiințifică este asemenea și terminologia autorului, care ne vorbește de „colinde de Moș Crăciun", măcar că rîderi cu s'a pomenit o sărbătoare numită Moș Crăciun sau colinde pentru acest Moș; care nu știe că ritul „colindatului" este una și „colindul", numele mențenesc și cântecului ritual, alta; care împerechează iarăși ca de ani de zile, într'o „formulă-forță" termeni neînrudiți, spunând: „viersul și versul", în loc de: melodie și poezia sau, țărănește: viersul și vorbele.

Tot atât de puțin științifice sunt și informațiile din prefață despre rituri și repertor, care se mărginesc la o seamă de „colăcuțe", „pe unele părți", „pe alte părți", „pasă-mi-te", etc.

Fa deasupra, d. Breazul mai mărturisește fără sfială că și-a îngăduit să prelucreze muzica și poezia poporului după bunul său plac, „scuturând" melodiile „de încrustătura intervalurilor viersului" și „îndreptând" textele când a socotit cu cale. Din texte înlătură fără multă vorbă versurile care nu-i plac, ca la 25 sau 297 (Cucu, 17. 200), unde sare până la șase versuri din 18; sau le preface, scrlind de pildă: „Aleluia, Doma, boeri" în loc de: Aleluia Domn boer (32, Cucu 30); sau: „Lui Moțu Adam" în loc de: „Lui Adam Avram" (156, Bartok 207); sau le întregește cu năsocări proprii, ca la 117 unde citim în loc de: „Pe pui de vidrâ-l lege" (G. Dem. Teodorescu: poezii populare, pag. 95):

Pe rui de vidrâ-l lua
Și-apoi strâna că mi-l lepa.

Gelos pe faima răposatului Marienescu, care dovedea obârșia latină a Românilor strecurând în colindele „culese și corese" de ei câte o „fată sabinioară", d. Breazul mai adaogă și el loi-colo câte un amănunt menoș românesc ca în „curvințele îndreptate după O. Densușianu" dela 113. In textul CLXXIX din *Flori alese*, ciobanul paște oile,

Paste-le, porneste-le,
Dinainte bate-le,
Dupe urmă strânge-le,
La merez butucure-le.

D-lui Breazul i se pare mai frumos mult:

Paște-le, porneșt-le,
Dinainte'ntoarce-le,
'N tături potrivește-l.
Din fluer doinește-le.

ca și când s'ar fi pomenit vreodată în graiul țărănesc versul „a doini".

Alteori d. Breazul împerechează cu cea mai mare linițe melodii din Moldova cu texte din București (102, 117) sau contopește într'unul singur două texte deosebite ca la 242 (G. Dem. pag. 62, 63).

Dealtfel, notația melodiilor este îndeobște cât se poate de rea și vădește limpede că d. Breazul nu s'a lămurit încă de fel nici asupra metricii, nici asupra ritmării populare, astfel că în notațiile d-sale „viersul și versul" se bat merou cap în cap.

Lipsa de pregătire tehnică îi împiedică pe d-lui Breazul fel de fel de curse: când vrea să transpue Colinda 7 din XXX Coruri de Drăgoi, îi iese de diatonică cromatică (61); altă dată nu poate să recunoască forma unei melodii și scrie 4 rânduri melodice în loc de 2; ba, în 97 din 300 notații, dovedește că nu cunoaște nici regulile ortografice privitoare la scrierea legată sau nelegată a notelor, cu care începe învățământul elementar al teoriei și solfegiului.

Brăiloiu Const(antin) – *„Colinde" de G. Breazul;* în: *Universul,* București, din 11 august 1938

de utilizare a altor culegeri, de absența numelui informatorilor – obiecții valabile dacă ar fi fost vorba de o culegere propriu-zisă. Breazul a dorit și a realizat o antologie reprezentativă pentru specie, necesară revitalizării colindei, apelând la surse foarte diferite care merg până la Anton Pann, care nu avea de unde să știe de performanțele fonografului și de necesitatea datelor despre informatori. Deoarece detalierea acestor atacuri, parțial nejustificate, chiar dușmănoase, a făcut obiectul unei analize aprofundate în monografia lui Breazul[204], nu o voi relua aici, făcând loc în primul rând unor documente descoperite în ultima vreme, în arhiva *George Breazul*, care privesc acest aspect, nu pentru a-i ierarhiza pe cei doi ctitori ai etnomuzicologiei noastre, ci pentru a oferi elemente de referință pentru evaluarea prestației lor din perspectiva disciplinei.

Atacurile lui Brăiloiu se repetă în revista *Viața Românească,* în ziarul *Universul* și din nou, în *Viața Românească.* Răspunzând apărării lui Breazul[205], în numărul din februarie 1939 Brăiloiu ajunge să afirme că antologia celui pe care-l considera nejustificat adversar, „nu poate fi nimănui de nici-un folos"[206], acuzațiile aduse culegerii lui Breazul fiind valabile și pentru unele trecute prin mâna lui Brăiloiu.

D. Const. Brăiloiu
și colindele

Rea credință sau ignoranță? Ori și-una și-alta?

Culegerea de 300 colinde „întocmită" de mine, apărută în „*Cartea Satului*", scoasă pentru popor de către Fundația Culturală Regală „*Principele Carol*", a avut darul să stîrnească grav susceptibilitatea... științifică a d-lui Const. Brăiloiu. Prin „Universul", d-sa atacă vehement această — cum zice d-sa — „*prea frumos tipărită și ilustrată lucrare*', și mai departe, „*certată în toate amănuntele cu cerințele științei*". Mai vehement sunt atacat eu, care n'aș „cunoaște nici regulile ortografice, cu care începe învățământul elementar al școlei și sfîrșește", cu alte cuvinte, nici măcar abecedarii muzical. Aprecierile d-sale asupra putinătății mele nu mă interesează. De acela, la asemenea atacuri, nu răspund. Faptul însă că d-sa se năpus. teste cu atâta furie asupra unei cărți, pe care Fundația Culturală Regală „Principele Carol" a tipărit-o în strălucite condiții grafice, *pentru săteni*, dă de gîndit și îmi impune obligația de a părăsi rezerva obișnuită, pentru a înfățișa și examina — cât pot într'un folleton de ziar. — Imputările ce dintâi, ce mărită să dea din capul locului, lovitura de grație „Colîndelor" din „Cartea Satului", este că ele nu sunt culese cu fonograful : „N'au fost culese nici de data asta cu fonograful", — datele celebrate la care cred că mai face aluzie d. C. B., când cele când a „îngrijit" d-na celeiși de „Colinde".

În cercetările de folklor muzical, metodele de înregistrare fonografică își au importanța lor, pe care nu eu, care am avut norocul să iau inițiativa, să stărui eze și să lucrez la întemeierea „Arhivei fonografice" a Ministerului cultelor și artelor, am s'o tăgăduesc. Aceasta nu însemnează totuși că cercetarea se reduce la operația de înregistrare și că metodele de înregistrare fonografică sunt în ele însăși, suficiente și sunt unicele mijloace de culegere. Să presupunem însă că, fără fonograf, nu se poate face o culegere, după cum o vrea d. C. B., „*științifică*". El bine, nici în cuvântul de lămurire al cărții mele de „Colinde", nici altundeva, nu s'a spus că melodiile nu sunt culese cu fonograful. *Adevărul este altul: cel pe care, nimeni, afară de mine, nu-l cunoaște mai bine ca d. Const. Brăiloiu*; și anume, că, la culegerea colindelor, *eu am făcut înregistrări cu fonograful*.

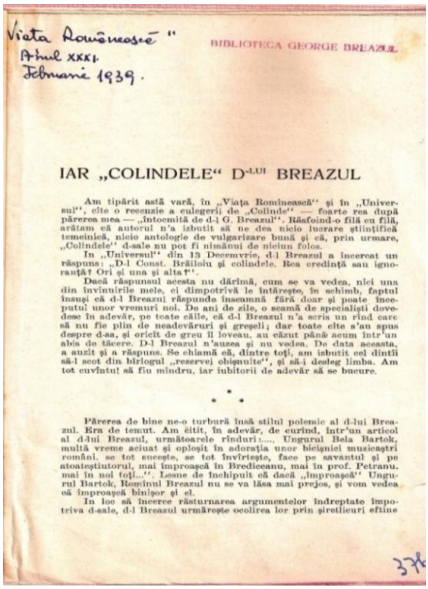
Într'adevăr, cu data 20.3.1929, d. C. B. îmi scrie : „Dragă Breazu : *Anemt petitis* d.nel Kiriac și *transcrierea colindel. Am scris colinda*. Cuvântul I, e scris întocmai. Melodia e foarte interesantă... *Sărutile se potrivește la Edison pentru reproducere sau că am putea continua. Mi-ar trebui însă și textele... Am lua trepiat câte 2—3 *etuvri*". Semnat, cu urări de „sănătate" pentru mine, Const. N. Brăiloiu. Deci la 31.1.1929, înregistrasem pe cilindre fonografice, dela elevii mei dela „Seminarul central", 138 colinde, care sunt menționate și în studiul meu „Arhiva Fonogramică" (p. 20). Cilindrele au fost vândute de d. C. B., care și-a exprimat dorința de a le folosi. Bucuros l-am pus la dispoziție. Trebuia mai întâi să încercăm dacă cilindrele se potrivesc la casarul său, tip Edison: înregistrările mele fuseseră făcute cu un fonograf tip Excelsior. Prin scrisoarea amintită, d. C. B. mă înștiințează că cilindrele se potrivesc și — într'adevăr, cuimpradentele ! — îmi trimite și transcrierea colindei care se află înregistrată pe cilindrul împrumutat d-sale de probă. Prin urmare : d. C. B. *știa cu mimenii altul, că eu culeg cu fonograful, că am culese colinde, că lucrez cu fonograful cel puțin dela 1929 la culegere de colinde, știa bine și-mi confirmă și în scris aceasta; și totuși, spune acum că „n'au fost culese nici de data asta cu fonograful?*

A mai făcut o jertfă; foarte însemnată, recunosc. A mai, — vai ! — „îngrijit" o ediție postumă" de „colinde". Și-a însușit din colecția de *218 colinde muntenești, culese de la elevii Seminarului Nifon, de G. Cucu*" un număr de 200 colinde populare, și-a însușit deci din proprietatea Ministerului Cultelor și artelor, care a cumpărat dela G. Cucu colecția și... a „îngrijit-o" și pe-aceasta, deși „*pourele culegerii — *împlurare pe care o face azi pe ton înalt colindelor din „Cartea satului" — sunt „*elevii*", elevii semina. rului „Nifon".

Odată cu scrisoarea amintită,

Extras – *XIV – 363* – din articolul lui Breazul, răspuns la acuzațiile lui Brăiloiu

Breazul încriminase neadevărurile formulate de preopinent, argumentând cu împrumutul făcut de Brăiloiu a unei colinde și a culegerii din 1929 înregistrate „pe cilindre fonografice de la elevii mei, de la Seminarul *Central"*.



Viața Românească "
Anul XXXI.
Februarie 1939.

BIBLIOTECA GEORGE BREAZUL

IAR „COLINDELE" D-LUI BREAZUL

Am tipărit astă vară, în „Viața Românească" și în „Universul", cîte o recenzie a culegerii de „Colinde" — foarte rea după părerea mea — „întocmită de d-l G. Breazul". Răsfoind-o fiă cu fiă, arătam că autorul n'a izbutit să ne dea nicio lucrare științifică temeinică, nicio antologie de vulgarizare bună și că, prin urmare, „Colindele" d-sale nu pot fi nimănui de nicăun folos.

În „Universul" din 13 Decemvrie, d-l Breazul a încercat un răspuns : „D-l Const. Brăiloiu și colindele. Rea credință sau ignoranță? Ori și una și alta?".

După răspunsul acesta nu dărîmă, cum se va vedea, nici una din învinuirile mele, ci dimpotrivă le întărește, în schimb, faptul însuși că d-l Breazul răspunde însemnă fără doar și poate începutul unor vremuri noi. De ani de zile, o seamă de specialiști dovedesc în adevăr, pe toate căile, că d-l Breazul n'a scris un rînd care să nu fie plin de neadevăruri și greșeli; dar toate cîte s'au spus despre d-sa, și oricît de greu îl loveau, au căzut până acum într'un abis de tăcere. D-l Breazul n'auzea și nu vedea. De data aceasta, a auzit și a răspuns. Se chiamă că, dintre toți, am izbutit cel dintîi să-l scot din birlogul „rezervei obișnuite", și să-i dezleg limba. Am tot cuvîntul să fiu mîndru, iar iubitorii de adevăr să se bucure.

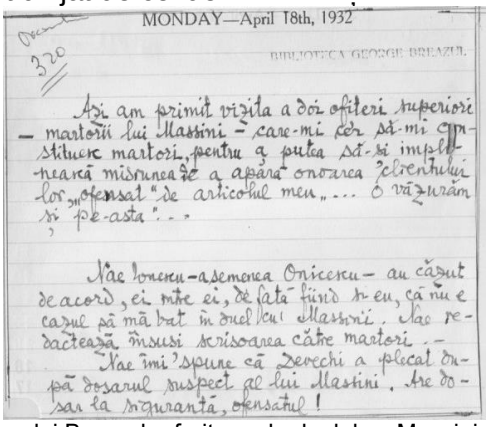
* * *

Părerea de bine ne-o turburâ însă stilul polonic al d-lui Breazul. Era de temut. Am știut, în adevăr, de curînd, într'un articol al d-lui Breazul, următoarele rînduri:... Ungurul Bela Bartok, multă vreme aciuat și ocrotit în adorația unor bieșinei muzicuțri români, se tot sucește, se tot învîrtește, face pe savantul și pe atoateștiutorul, mai improșcașă în Brediceanu, mai în prof. Petrașcu, mai în noi toți...". Leme de închipuit că dacă „improșcașă" Ungurul Bartok, Românul Breazul nu se va lăsa mai prejos, și vom vedea că împroșcașă bine pe el.

În loc să încerce răsturnarea argumentelor îndreptate împotriva d-sale, d-l Breazul urmărește ocolirea lor prin șiretlicuri eftine

Iar „Colindele" D-lui Breazul, de Const. Brăiloiu
din *Viața Românească – XIV - 376*

Atacurile dure din presa timpului culminează cu **chemarea la tribunal a lui George Breazul.** Anterior, Breazul „ratase” un duel cu dirijorul Egizio Massini, ofensat de o cronică a unui concert dirijat de cel de-al doilea și criticat de cel dintâi.



MONDAY—April 18th, 1932

320

BIBLIOTECA GEORGE BREAZUL

Azi am primit vizita a doi ofiteri superiori – martorii lui Massini – care-mi cer să-mi constituesc martori, pentru a putea să-și împlinească misiunea de a apăra onoarea „ofensat” de articolul meu „... O văzurăm și pe-asta”...

Nae Ionescu-asemenea Onicescu – au căzut de acord, ei între ei, de față fiind și eu, că nu e cazul să mă bat în duel cu Massini. Nae redactează însuși scrisoarea către martori...

Nae îmi spune că Zevechi a plecat după dosarul suspect al lui Massini. Are dosar la siguranță, ofensatul!

Însemnarea lui Breazul referitoare la duelul cu Massini - *XI – 320*

În monografia citată, consacrată lui Breazul, am făcut trimiterile de rigoare la „distorsiunile” dintre cei doi ctitori de cultură românească, semnalate de academicianul Octavian Lazăr Cosma, care mi-au fost utile în urmărirea și conturarea amănuntelor „duelurilor”[207].

Muzicologul citat îi apreciază, cu îndreptăţire, pe ambii, „**două personalităţi proteice,** cu o debordantă activitate în varii ramuri, soldată cu opere postume de autentică vibraţie, încărcate de substanţă, cu rezonanţă în deceniile următoare (…) ale căror preocupări s-au încrucişat adeseori, negăsindu-şi răgaz pentru colaborări, cu un apetit nedezminţit pentru investigarea unor teritorii necunoscute, manifestând risipă de energie în afirmarea artei muzicale”, semnalând în continuare că e vorba despre „două personalităţi total diferenţiate, orgolioase, mândre, încrezătoare în forţele proprii, care şi-au disputat cu frenezie concepţiile, într-o evidentă predispoziţie pentru angajări în polemici răsunătoare”[208]. Deși de mic copil, nu cred în zodii, am încercat și o asemenea explicație a „distorsiunilor”, dar m-am împiedicat de faptul că în zodia leului (cea a lui Brăiloiu) era și Enescu și câtă deosebire între cei doi: Enescu și Brăiloiu!

De altfel, cred că s-a speculat prea mult subiectul, neglijându-se și avantajul principal al „disputelor”: fiecare se știa cenzurat de celălalt, ceea ce putea contribui la sporirea exigenței fiecăruia pentru elaborările publice.

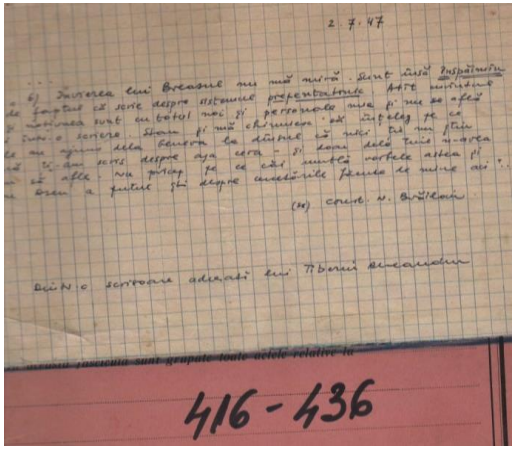
De altfel, merită subliniat faptul că viaţa i-a „condamnat” la o suită întreagă de parteneriate: colegi la Conservatorul de Muzică şi la Academia de Muzică Religioasă, autori şi coautori de programe şi manuale şcolare (chiar dacă erau concurente), de culegeri de cântece şi alte materiale suporturi de învăţare, fondatori de arhive de folclor, critici muzicali şi participanţi la manifestări muzicale reprezentative, membri în comisii de specialitate şi în conducerea unor instituţii muzicale, participanţi la Congresul Internaţional de Educaţie muzicală de la Praga (unul cu o demonstrație elogiată de toți participanții – Breazul - celălalt mulțumindu-se cu statutul de invitat oficial). Exagerările unora dintre „apărătorii” lui Brăiloiu, numiți în limbajul muzicienilor „brăiloiști” au ajuns până la ierarhizările lor după numărul cărților lor (realizate ulterior!), deși unul dintre volumele lui Brăiloiu cuprinde și materiale ale lui Breazul (vol. VI) - aspect detaliat în monografia amintită – în alte volume incluzând scrisori trimise lui Brăiloiu de alți autori, ori articole despre el (vol. VII și VIII). Extremismul Emiliei Comișel a ajuns până la faza de a atribui în mod eronat și a include articole ale lui Breazul în volumul III al *Operelor*, lui Brăiloiu[209], volum apărut sub îngrijirea ei. La 19 aprilie 1974 Georgeta Breazul semnala Editurii muzicale, faptul că „articolul *Muzica românească în străinătate* – publicat la pag. 262, 263, 264 în menţionatul volum nu aparţine lui Const. Brăiloiu, ci prof. George Breazul”, în atari condiţii „aprecierile laudative pe care D-na Profesoară le face în prefaţă (pag, 12), fiind generate de acelaşi articol, se cuvin prof. George Breazul – nu lui Ctin Brăiloiu”[210].

Ambii sunt prezentaţi, dar sunt în același timp colaboratori ai prestigiosului dicţionar german *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*[211] şi în multe istorii. Interesant rămâne faptul că în biblioteca lui Breazul se păstrează cea mai mare parte a lucrărilor lui Brăiloiu. I-a împăcat cimitirul Bellu, care-i găzduiește pe amândoi, obligându-i la pacea creștină.

Unii dintre recenzenții lucrărilor lui Breazul sunt colaboratori ai muzicologului român. Lista se deschide cu Erich H. Müller, de la care a primit în 1935 *Cântecul voivodesei Lupul*

din *Codex Caioni* – 1634 – 1671 și *Olach Tancz* din *Codex Vietoris* – 1680, piese transcrise și pentru cercetătorii români[212]. Etnomuzicologul crede că „având mici deosebiri la bas (…) și valorile notelor înjumătățite" dansul se află în studiul lui Gheorghe Alexici – *Din trecutul poeziei poporane românești*, publicat în 1903[213].

Aflat departe de țară, în autoexil, Brăiloiu nu poate accepta „concurența" lui Breazul, rămas în țară și continuându-și activitatea publicistică, ce culminase cu impunătorul volum *Patrium Carmen.* La 2 iulie 1947, după ce Breazul publicase excepționalul studiu referitor la prepentatonie[214], ajuns și la el, Brăiloiu nu se domolise, în ciuda statutului ingrat de emigrant, rupt de activitățile culturale din țară și îi scria, din Geneva, discipolului său, Tiberiu Alexandru (care fusese și elevul lui Breazul, cu care s-a format ca folclorist): „Învierea lui Breazul nu mă miră. Sunt însă **înspăimântat** de faptul că scrie despre sistemul **prepentatonic** (sublinierile autorului). Atât cuvântul și noțiunea sunt cu totul noi și personale mie și nu se află într-o scriere. Stau și mă chinuiesc să înțeleg pe ce cale au ajuns de la Geneva la dânsul și nici ție nu știu că ți-am scris despre așa ceva și doar de la tine n-avea cum să afle. Nu pricep pe cei căi umblă vorbele astea și cum a putut ști despre cercetările făcute de mine aici. Const. N. Brăiloiu".


2. 7. 47

e) Învierea lui Breazul nu mă miră. Sunt însă înspăimântat de faptul că scrie despre sistemul prepentatonic. Atât noțiunea cât și cuvântul sunt cu totul noi și personale mie și nu se află într-o scriere. Stau și mă chinuiesc să înțeleg pe ce cale au ajuns de la Geneva la dânsul și nici ție nu știu că ți-am scris despre așa ceva și doar de la tine n-avea cum să afle. Nu pricep pe cei căi umblă vorbele astea și cum a putut ști despre cercetările făcute de mine aici. Const. N. Brăiloiu

(N) Const. N. Brăiloiu

Din scrisoare adresată lui Tiberiu Alexandru

Documentele acestui dosar sunt grupate toate actele relative la

416 - 436

Scrisoarea lui Brăiloiu adresată lui Tiberiu Alexandru – 2 iulie 1947 – *XI - 416 - 436*

Scrisoarea a fost lipită pe coperta *Dosarului 416 – 436 din Registrul XI* intitulat Geneza muzicii românești și a fost

publicată de Titus Moisescu[215], precizând că la 1 februarie 1946 „G. Breazul a deschis un ciclu de comunicări, cu următoarea conferință: „*Stenohorii și oligocordii. Moduri prepentatonice și pentatonice anhemitonice și diatonice în muzica populară oltenească"*[216]*,* conferință păstrată în fondul documentar – *XVI - 874a,* ce va deveni studiul dezvoltat amintit, publicat în *Cercetări folclorice* în 1947[217]*.* Editorul volumului citează un fragment edificator din celebrul eseu al lui Emil Cioran – *Odysée de la rancune*, potrivit pentru explicarea poziției lui Brăiloiu.

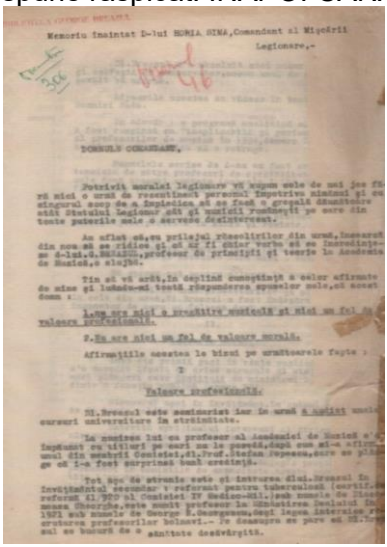
În februarie 1946 Breazul îi comunica lui Ion Mușlea despre conferința consacrată stenohoriilor, prezentată în cadrul lucrărilor *Cercului de studii folclorice*, conferință apreciată de membrii *Cercului*: Ap. D. Culea, Romulus Vulcănescu, Gheorghe Vrabie, Ovidiu Papadima, Ion Chițimia și alți specialiști ai domeniului care subliniază noutatea abordării comparatiste.

Conservată de Georgeta Breazul în dosarul cuprinzând documentele referitoare la geneza muzicii românești (*XI – 416 – 436*), scrisoarea adaugă noi argumente descalificatoare pentru poziția lui Brăiloiu, care se crede - departe de țară și de cuceririle domeniului – unicul posesor al unei terminologii pentru a cărei circulație și validare optase și preopinentul său, terminologie derivată din limba greacă. Trebuie subliniat faptul că **justificarea noţiunii de prepentatonie îi aparţine** lui Breazul şi cercetătorul apelează la lucrări care surprind doar aspectele de suprafaţă ale fenomenului, începând cu Plutarh – *De musica* - comentate de autorităţile de dimensiunea lui Peter Wagner, Guido Adler, Carl Stumpf, Hugo Riemann etc. Aceste consideraţii istorice sunt dublate de numeroase exemple din culegeri proprii inedite sau publicate anterior, adăogând şi exemple din alte culturi, toate infirmând acuzația lui Brăiloiu. Breazul afirmase deja înaintea atacului ascuns al lui Brăiloiu că „stenohoriile și oligocordiile (…) sunt menționate chiar de lucrări „ale unei mai vechi perioade de dezvoltarea muzicală" și „sunt luate în considerare de învățatul Robert Lach"[218.]

Etnomuzicologul român sistematizează vechile teorii despre stenohorii și oligocordii, identificându-le în folclorul balcanic și în primul rând în cel oltenesc. Fondul lăsat moștenire Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor cuprinde și

asemenea documente, care, privite după mentalitatea timpului, capătă alte dimensiuni. Ele nu sunt evocate aici în intenția denigrării personajelor ci pentru a înțelege anumite amănunte de viață, specifice timpului.

Mai cumplită este **scrisoarea lui Tiberiu Alexandru adresată lui Horia Sima**, comandantul mișcării legionare din România, în care fostul discipol cere „lichidarea”, îndepărtarea de la Conservator și de la *Arhiva fonogramică* a celui care îi formase primele deprinderi în cercetarea folclorului, deoarece „nu are nici-o pregătire muzicală și nici un fel de valoare profesională” și „nu are nici-un fel de valoare morală”. Oare chiar nu știa Tiberiu Alexandru că Breazul avea un certificat de la Conservator, acte doveditoare ale studiilor de la Berlin, întemeiase *Arhiva de Folclor* a Ministerului Cultelor și Artelor, scrisese mii de cronici, sute de studii, manuale școlare, volume de muzicologie etc. etc.? Pe fila 4 a documentului citat - *XI - 306* - Tiberiu Alexandru se adresa direct lui Horia Sima*:* „Era firesc ca frământările momentului de față să pară d-lui Breazul potrivite pentru refacerea unei cariere, pe bună dreptate compromisă, iar tocmai încercările de acest fel le-a prevăzut profetic CĂPITANUL când spunea: că acestui soi de adepți de ultimă oară le va spune răspicat: ÎNAPOI CANALII!”



Memoriu înaintat D-lui HORIA SIMA, Comandant al Mișcării Legionare,-

DOMNULE COMANDANT,

Potrivit normelor legionare vă supun unele din noi fapte ce mi-au ajuns la cunoștință privitor numitul și cu scopul unei de a înțelege, să se facă o grupă de îndrumare până Statului Legionar, să-și numiți românești pe care din toate puterile unile o servește deînțeles.

Au aflat că, cu prilejul răscolirilor din urmă, bucureș din nou să se ridice și să fie chiar vorba să se înființeze pe d-lui.D.Bușilă, profesor de principii și teorie la Academia de Muzică, o singură.

Vin să vă scriu, în deplină cunoștință a celor afirmate de mine și luându-mă toată răspunderea spuselor mele, să scot două :

1.Nu are nici o pregătire muzicală și nici un fel de valoare profesională.

2.Nu are nici un fel de valoare morală.

Afirmațiile constau în bine-și următoarele fapte :

2

Valoare profesională.

Scrisoarea lui Tiberiu Alexandru către Horia Sima - *XI. 306*

Asocierea ultimelor două documente sunt revelatoare pentru dușmănia îndurată de Breazul nu numai din partea „concurentului" Brăiloiu, dar și a celui căruia profesorul i-a păstrat peste timp inclusiv manuscrise ale lucrărilor din studenție, elaborate sub coordonarea sa.

Scrisoarea adresată comandantului Mișcării Legionare este însoțită în dosarul cu pricina și de cea trimisă Ministerului Educației – *XI – 307* – pe care-l înștiințează despre întâmpinarea amintită înaintată lui Horia Sima și se întreba retoric „dacă nu e cazul ca acest element producător de tulburări să fie înlăturat" din învățământul universitar și de la *Arhiva fonogramică?*

Documentul cu numărul 287, din anul 1940, din fondul citat, imortalizează **scrisoarea lui Constantin Brăiloiu adresată colegilor de la Academia de Muzică şi Artă Dramatică,** în care încriminează faptul că în recenta carte *Muzica Românească de azi,* George Breazul ar acuza activitatea profesorilor instituţiei, care „nu au răspuns nici măcar menirii lor" şi că la examenele de capacitate candidaţii prezentau note la discipline care „nu au fost făcute niciodată"[219].

Dosarul 288 din fondul documentar citat cuprinde **reclamaţia către procuror** acuzând „calomnia şi denunţarea calomnioasă emisă împotriva mea de d-nii Const. N. Brăiloiu (...) şi Ştefan Popescu, într-o întâmpinare adresată Ministerului Educaţiei". Reclamaţia adresată procurorului Tribunalului Ilfov păstrează doar pe doi dintre acuzatori, Brăiloiu şi Ştefan Popescu, dovadă a faptului că ceilalţi îşi retrăseseră semnăturile, convinși că au fost înșelați. Se arată în document că Domnul Brăiloiu „este autorul unei extrem de vehemente campanii de presă împotriva mea".

Reclamantul **Brăiloiu îl acţionează în judecată pe Breazul** pentru calomnie - acuzaţia de însuşire frauduloasă a 200 de melodii din colecţia de *218 Colinde munteneşti, culese de la elevii Seminarului Nifon de Gheorghe Cucu,* care erau proprietatea Ministerului Cultelor şi Artelor, acuzaţie formulată în articolul amintit, publicat în *Universul* din 13 decembrie 1938 – *Dl. Constantin Brăiloiu şi colindele. Rea credinţă sau ignoranţă? ori şi una şi alta?*[220].

Documentele investigate reprezintă păienjenişuri juridice din care transpar acuzaţii grave atât la adresa reclamantului cât

şi a pârâtului, al căror final este achitarea inculpatului. Sentinţa îl nemulţumeşte pe reclamant, care se adresează Curţii de Apel. La rândul ei, aceasta respinge apelul reclamantului, obligându-l la plata cheltuielilor de procedură penală.

Arhiva savantului găzduiește asemenea materiale: **traduceri și puncte de plecare pentru lucrările unor viitoare cercetări ale domeniului,** printre care trebuie amintite cele semnate de discipolii săi: Gheorghe Ciobanu, Ghizela Sulițeanu Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru, Paula Carp, și mulți alții. Am amintit deja traducerea și prezentarea cărții lui Hugo Riemann – *Elementele științei muzicii – XI – nr. 861*, dar exemplele sunt multe, reținând atenția cele două care ne interesează în mod direct pentru lămurirea unor aspecte relevate în alte pagini: Emilia Comișel (devenită o fanatică brăiloistă și iremediabilă antibrezistă) și Tiberiu Alexandru (cel care cere mișcării legionare exterminarea profesorului său).

Cercetarea minuțioasă a documentelor din ceea ce am numit „mina auriferă a muzicologiei românești” au scos la iveală faptul că şi în acest important domeniu al etnomuzicologiei cei doi reprezentanţi străluciţi s-au întâlnit, numai că, în timp ce Brăiloiu clama primatul său, nesusţinut la acea vreme de lucrările corespunzătoare, Breazul elabora şi lansa în etnomuzicologia universală amplele şi pertinentele sale studii ***Idei curente în cercetarea cântecului popular***, *Moduri pentatonice şi prepentatonice* şi *Muzica oltenească*, cu cele două subcapitole consacrate domeniului: *Sistemul pentatonic şi prepentatonic anhemitonic oltenesc Modurile Mi, Re şi Do* şi *Modurile prepentatonice şi pentatonice anhemitonice olteneşti în comparaţie cu cele aflate în muzica ţinuturilor româneşti învecinate (Muntenia, Transilvania, Banatul),* primul publicat parţial, în anul 1947 – în *Cercetări folclorice,* după ce fusese prezentat la 1 februarie 1946 la *Cursul de studii folcloristice* - cel secund publicat integral postum de Gheorghe Ciobanu.

Etnomuzicologul descoperise faptul că **structura anhemitonică a pentatoniei** ia naştere prin intercalarea unor sunete în interiorul celor două cvarte perfecte ale lirei preorfeice, Breazul exemplificând cu melodii de colinde dobrogene, cu melodii ardeleneşti şi cu bocete olteneşti.

Subcapitolul *Gamele pentatonice anhemitonice* porneşte de la aprecierile lui Hermann Helmholz, Carl Stumpf şi Fétis,

privind scările pentatonice arhaice care evită prezenţa semitonurilor şi exemplifică cu melodii din lucrările acestora, la care adaugă altele din muzica rusă, dar mai ales din cea românească, acestea din urmă găsindu-se în culegerile lui Béla Bartók, astfel extinzând spaţiul pentatoniei spre zone necunoscute până atunci.

Cele 20 de scări pentatonice anhemitonice ordonate pe treptele gamei, conduc la clasificarea lor în 10 specii, împărţite în două categorii. Etnomuzicologul român completează consideraţiile sale cu exemple muzicale din Transilvania, descoperind o nouă specie nesemnalată de Herman von Helmholz. Etnomuzicologul argumentează **prezenţa pentatoniei anhemitonice în folclorul muzical românesc** cu foarte multe exemple din Maramureş, Bihor etc. Numeroase fişe din dosarul rezervat acestora sunt grăitoare pentru amplele investigaţii făcute de savant în literatura de specialitate, identificând pentatonia anhemitonică şi sistemul oligocordic în nenumărate exemple din muzica rusească (citând culegeri de cântece populare realizate de Mussorgski sau Balakirev), lituaniană, ucraineană, tătară, kirkiză, başchiră, albaneză etc.

Ultimul subcapitol – ***Oligocordii prepentatonice anhemitonice*** - se dezvoltă pe baza celor precedente, autorul subliniind faptul că „pentatonicele nu sunt însă singurele elemente tonale care împlântă rădăcinile muzicii româneşti adânc în trecut”, pornind de la premisa că „în melosul oltenesc sunt elemente arheologice – muzicale”, care „nu au putut fi cunoscute şi studiate, nici măcar luate în consideraţie, ele nefiind culese şi nici chiar descoperite”. Este citat Curt Sachs, cel care amintea de chiotele ciobanilor români şi de felul cum românceIe cheamă păsările, cu formule pe care le consideră „drept relicve vivante ale unei civilizaţii muzicale preistorice”[221]. Trebuie subliniat faptul că **justificarea noţiunii de prepentatonie îi aparţine** şi cercetătorul apelează la lucrări care surprind doar aspectele de suprafaţă ale fenomenului, începând cu Plutarh – *De musica* - comentate de autorităţile de dimensiunea lui Peter Wagner, Robert Lach, Guido Adler, Carl Stumpf, Hugo Riemann etc. Aceste consideraţii istorice sunt dublate de numeroase exemple din culegeri proprii inedite sau publicate anterior, adăogând şi exemple din alte culturi, toate infirmând acuzaţia lui Brăiloiu.

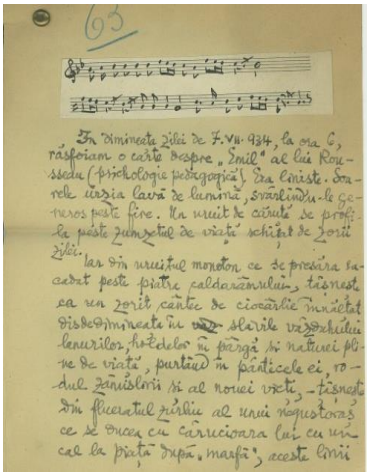
Urmează **o primă sistematizare a oligocordiilor anhemitonice**: bicordii, tricordii şi tetracordii, reprezentând „stadii de dezvoltare continuă anterioare apariţiei pentatoniei anhemitonice" numite „prepentatonice anhemitonice" şi formând cu pentatonicele anhemitonice „sistemul prepentatonic şi pentatonic anhemitonic al muzicii populare româneşti"[222].

Este o problematică ce l-a preocupat pe Breazul aproximativ două decenii, fără a vedea tipărite, decât în forme parţiale, anumite aspecte publicate postum, în cel de-al V – lea volum al *Paginilor din istoria muzicii româneşti*. Explicaţia nepublicării amplului studiu în timpul vieţii trebuie căutată în „complexitatea temei abordate, în problemele ce i s-au ridicat, continuu", George Breazul urmărind să realizeze „o monografie amplă, atotcuprinzătoare a culturii muzicale olteneşti" – aşa cum puncta îngrijitorul volumului ce găzduieşte amplul studiu *Muzica oltenească*[223]. Mergând mai departe pe această linie, Iordan Datcu scria în urmă cu aproape zece ani că, prin studiile referitoare la pentatonia anhemitonică, Breazul „îşi asigură în folcloristica rom(ânească) un primat absolut, cel mai important aport al lor constând în demonstrarea continuităţii unor elemente muz(icale) geto – dace în folc(lorul) pop(orului) nostru", etnomuzicologul deţinând „un loc de frunte şi în cercetarea ist(oriei) cântecului popular", citând acelaşi monumental volum, *Patrium Carmen*[224].

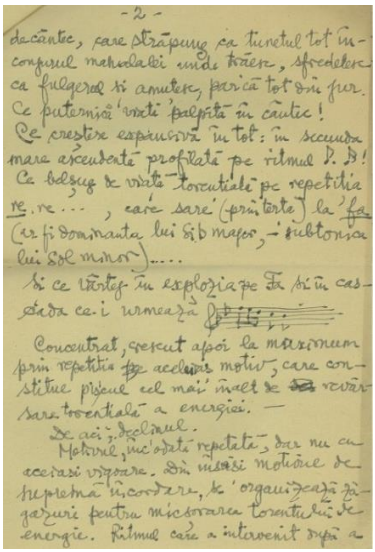
Rezumând activitatea profesorului, **Emanoil Bucuţa** scria în urmă cu şapte decenii despre comemorat: „L-am văzut pe Georgescu –Breazul în tot felul de înfăţişări: profesor de muzică foarte apropiat de clasă, inspector de învăţământ muzical, colindând ţara ca să facă muzicii locul în program şi în suflet, la care are dreptul, cercetător cu studii la Berlin, plin de migală, publicist a multe forme de cronici de ziar până la studii grele de specialitate, conducător al arhivei fonogramice, întâia de la noi din ţară, călător prin sate pentru culegeri de melodii şi de instrumente ţărăneşti muzicale, cu echipe studenţeşti ale *Institutului Social Român* sau al Fundaţiei Culturale *Regele Mihai*, dar niciodată n-am simţit mai deplin în om pe românul care duce mai departe cântecul neamului lui, la fel ca neamurile rămase"[225].

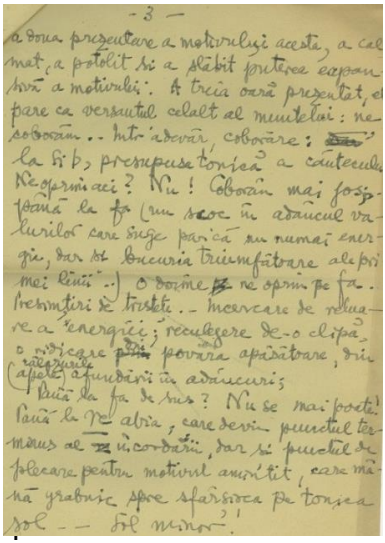
În maldărul de fişe necatalogate, dar de mare valoare, am găsit un grupaj intitulat **traista cu motive româneşti**,

cuprinzând exemple de mare expresivitate pentru manuale sau pentru diferite studii. Se întreba adesea: **cum construieşte ţăranul român melodiile sale** şi din mai multe fişe se poate reconstitui un răspuns - sinteză: cel mai frecvent mod de creare îl constituie repetarea de motive, cu variaţiuni, găsind un foarte bun exemplu la un căruţaş care trecea pe stradă fluierând, un motiv melodic pe care l-a reluat în formă variaţională.

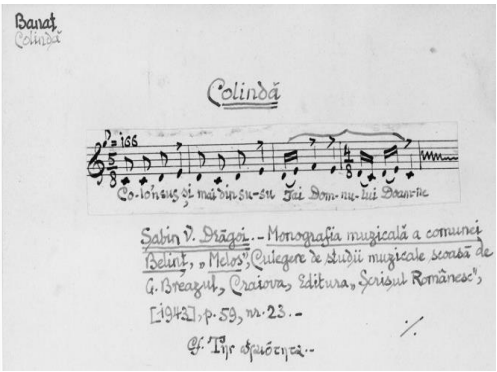


Fişă necatalogată, surprinzând procesul de creaţie al rapsodului popular

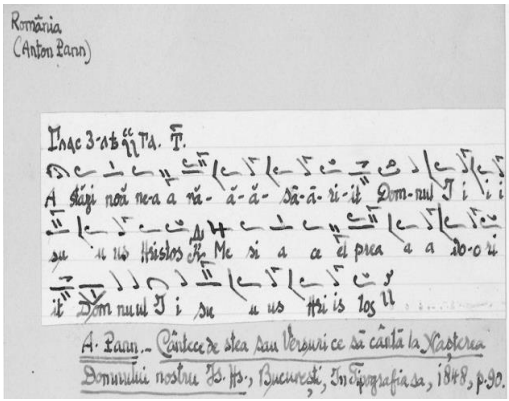




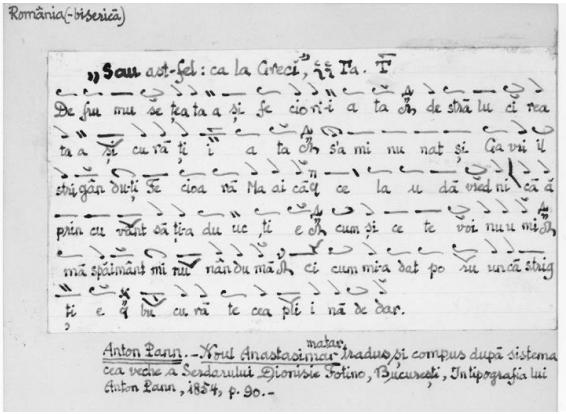
În urma unor repetate investigații propun o demonstrație cu totul ieșită din comun ce pune în evidență **extinderea de către George Breazul a metodei comparatiste** în lumi foarte diferite, din multe puncte de vedere: geografic (Europa – Asia), religios - confesional (ebraic, bizantin, catolic, protestant), național (la evrei, la alți asiatici, la turci, greci, germani, francezi, bulgari și la români) al semiografiei muzicale utilizate (bizantină de tranziție, hrisantică, guidonică), demonstrație necunoscută până în prezent și care a putut fi urmărită numai prin parcurgerea întregului fond documentar al bibliotecii sale. Bun cunoscător al creației de cult ortodoxe, Breazul reușește după un adevărat tur de forță, să urmărească înrudirea celulei de bază a melodiei unei colinde, din culegerea lui Sabin Drăgoi[226] și a cântecului – *Astăzi nouă ne-a răsărit* – din *Cântecele de stea* ale lui Anton Pann,

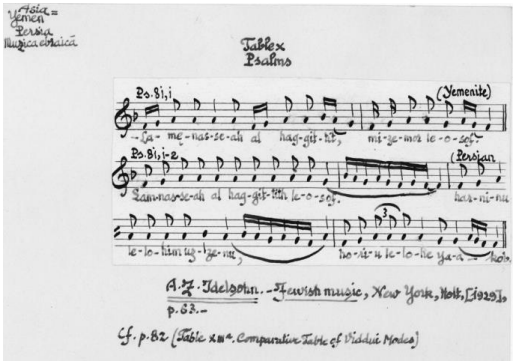

Banat
Colindă
Colindă
Co-lo-ha-ua și mă-ri-a-sa-ua Fiul Dom-nu-lui Dum-ne-zeu
Sabin V. Drăgoi.- Monografia muzicală a comunei Belinț, „Melos", Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, Craiova, Editura „Scrisul Românesc", [1942], p. 59, nr. 23.-

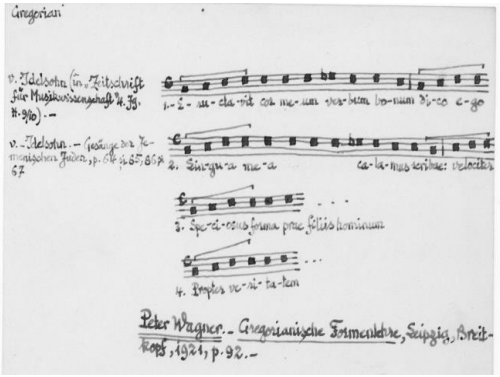
Fișa nr.59 – Colindă din Belinț

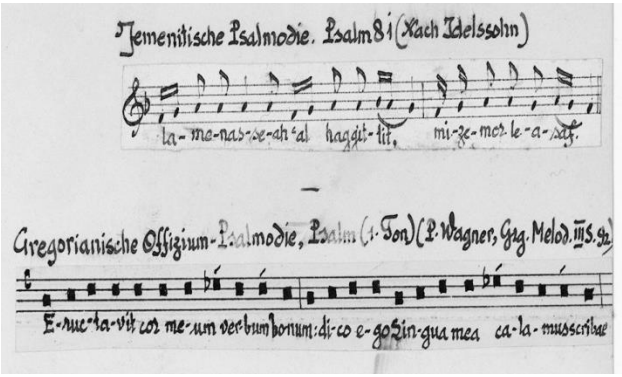

România
(Anton Pann)
A stăzi nouă ne-a ră-ă-ă-să-ă-ri-it Dom-nul Ți i
su u us Hristos Fe Me si a a ei prea a a do-o u
it Dom nu ul Ți i su u us Hai is los
A. Pann.- Cântece de stea sau Versuri ce să cântă la Nașterea Domnului nostru Ts. Hs., București, În Tipografia sa, 1848, p. 90.

Fișa 238 – *Astăzi nouă ne-a răsărit* cu cea din podobia *De frumsețea fecioriei tale*,


România (-biserică)
„Sau aot-șeh: ca la Greci,
De șiu mu se ka ta a și fe cio vi-i a ta Ah, de shă lu ci rea
ta a și cu nă ți i a ta Ah sa mi nu nat și Ca vi il
strigăn duți Fe cioa nă Ma ai cață ce la u dă vied nă că á
prin cu vânt că țica du uc ți e Ah cum și ce te voi mu u mi Ah,
mă spăimânt mi nă nan du mă Ah ci cum mi-a dat po su vană strig
ți e ă în cu nă te cea plă i nă de dar.
Anton Pann. - Noul Anastasimatar, tradus și compus după sistema cea vechie a Serdarului Dionisie Fotino, București, Intiprografia lui Anton Pann, 1854, p. 90.-

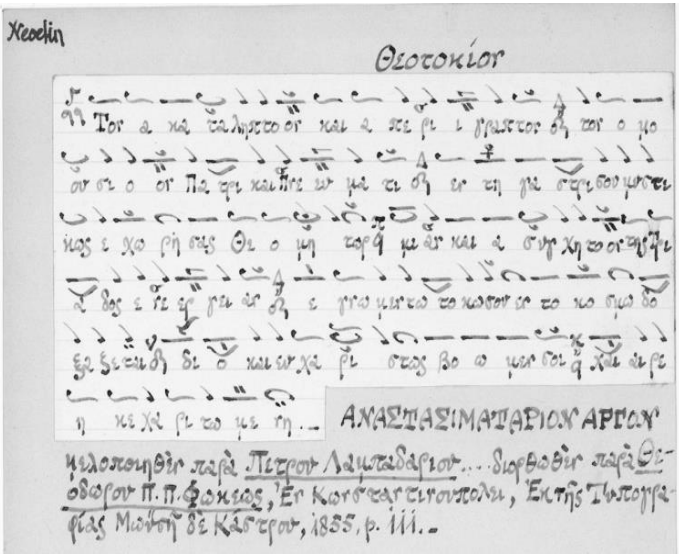
Fișa nr. 235 – *De frumsețea fecioriei tale…,* din Anton Pann – *Noul Anastasimatar*, 1854, p. 90

Arabo-Persian-Turkish Jewish Musica classica
Tables Psalms
Ps. 81, 1 (Yemenite)
Ps. 81, 1-2 (Persian)
A. Z. Idelsohn. - Jewish music, New York, Holt, [1929], p. 63.-
Cf. p. 82 (Table XIIIa. Comparative Table of Biddul Melos)

Fișa nr. 1165

Gregorian
1. Jerusalem
2. Sing-ya me-a
3. Spe-ci-o-sus forma prae fi-li-is ho-mi-num
4. Exper-ve-ni-ta-tem
Peter Wagner. - Gregorianische Formenlehre, Leipzig, Breitkopf, 1921, p. 92.-

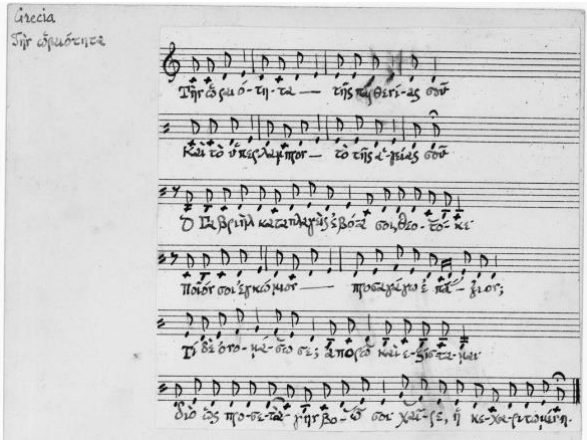
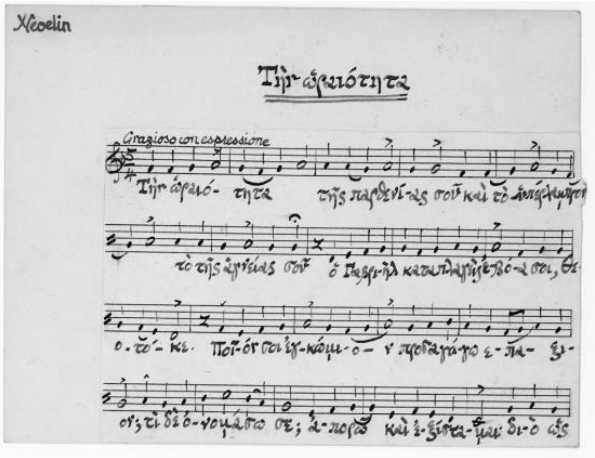
urmărită, la rândul ei, printre psalmii ebraici culeși de Idelsohn, în cântarea gregoriană

Jemenitische Psalmodie. Psalm 81 (Nach Idelssohn)
la-me-nas-se-ah 'al haggit-tit, mi-ge-mor le-a-saf.
Gregorianische Offizium-Psalmodie, Psalm (1. Ton) (P. Wagner, Grg. Melod. III. S. 92)
E-ruc-ta-vit cor me-um verbum bonum: di-co e-go si-n-gua mea ca-la-mus scribae

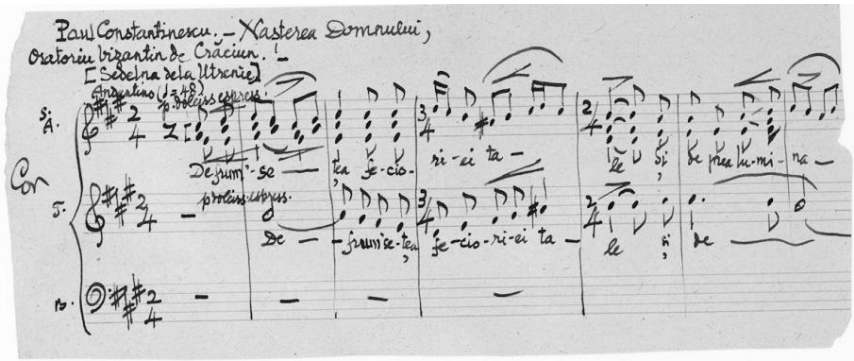
Fișa n. 959 – transcriere paralelă: psalm ebraic - cânt gregorian

și în cea bizantină, cu text grecesc, din culegerea lui Petru Lampadarie, din 1855[227],

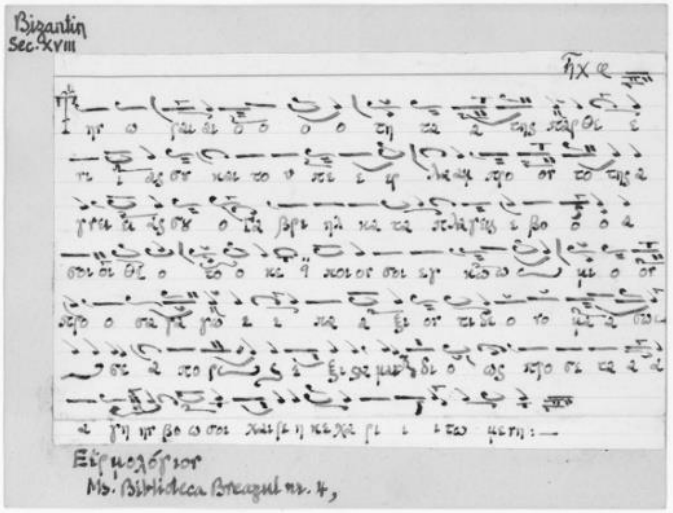


Fișa 244 - *De frumsețea fecioriei tale…,* din *Anastasimatarul argon* – Petru Lampadarie, 1855

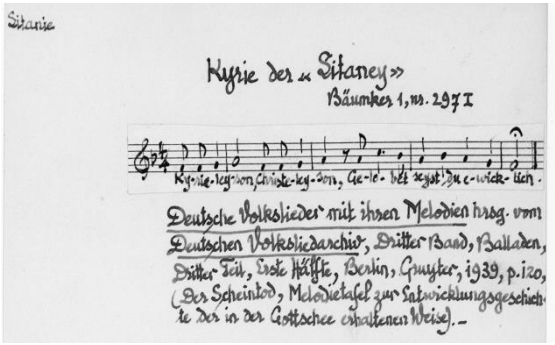
transcrisă pe portative (fișa nr. 263[r]), inclusă de Joannes Thibaut, în 1898, în lucrarea sa consacrată cântului bizantin[228] (fișa nr. 258[r]),

De frumusețea fecioriei tale…, Fișa nr. 263[r]

*De frumusețea fecioriei tale…,*Fișa 258[r]

ajunsă la Paul Constantinescu în partitura oratoriului bizantin de Crăciun – *Nașterea Domnului*:

Fișa nr. 242 – Fragment din oratoriul bizantin de Crăciun – *Nașterea Domnului*

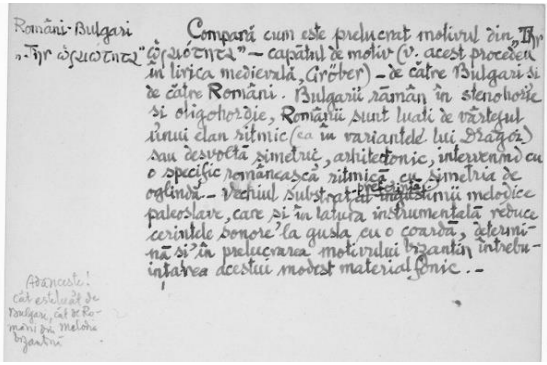
Din manuscrisele bizantine ce le avea în bibliotecă, Breazul transcrie melodia dintr-un document al secolului al XVIII – lea, cu rămășițe ale notației cucuzeliene:



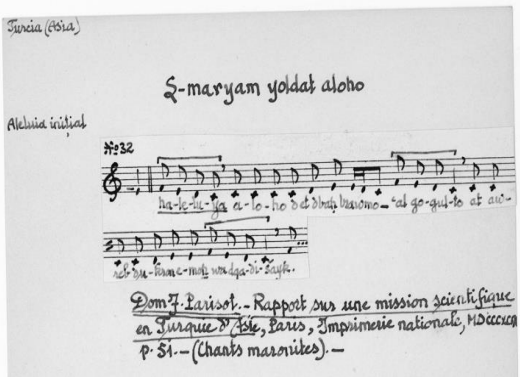
De frumusețea fecioriei tale…, Fișa nr. 265

Mergând mai departe, etnomuzicologul – bizantinolog compară modul de prelucrare a motivului podobiei bizantine, într-o litanie din *Kyrie,* din culegerea publicată în 1939, apoi de către bulgari și români:

Sîtaniе
Kyrie der „Sîtaney»
Bäumker 1, ns. 297 I
Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien hrsg. vom Deutschen Volksliedarchiv, Dritter Band, Balladen, Dritter Teil, Erste Hälfte, Berlin, Gruyter, 1939, p. 120,
(Der Scheintod), Melodietafel zur Entwicklungsgeschichte der in der Gottschee erhaltenen Weise).–

Fișa nr. 443

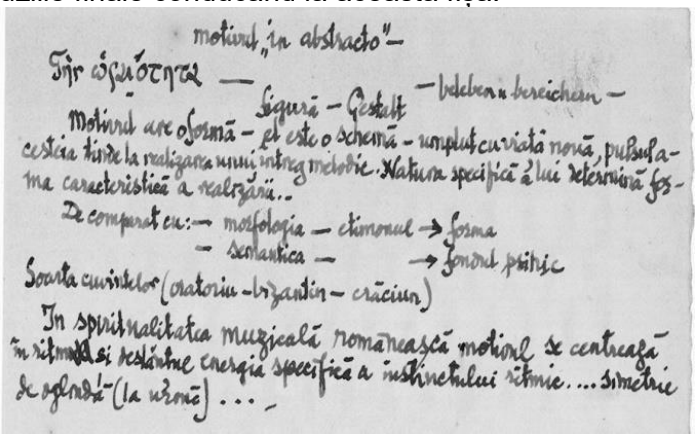

Români-Bulgari
„Τὴν ἀγωνίαν"
Compară cum este prelucrat motivul din „Τὴν ἀγωνίαν" – capătul de motiv (v. acest procedeu în lirica medievală, Gröber) – de către Bulgari și de către Români. Bulgarii rămân în stenohoriе și oligotipie, Românii sunt luați de vârtejul unui elan ritmic (ca în variantele lui Brăiloiu) sau desvoltă simetrie, arhitectonic, intervenind cu o specific românească ritmică cu simetria de oglindă. – Vechiul substrat [illegible] melodice paleoslave, care și în latura instrumentală reduce cerințele sonore la gusla cu o coardă, determină și în prelucrarea motivului bizantin întrebuințarea acestui modest material sonic. –
Aceasta: cât este de bulgar, cât de Român pe melodia bizantină.

Fișa nr. 266

Dom I. Parisot a găsit motivul într-o melodie maronită[229] și l-a transcris, fiind aici precedat de refrenul *aliluia*, marcat în fișa lui Breazul:

Turcia (Asia)
Ş-maryam yoldat aloho
Aleluia inițial
№32
Dom J. Parisot. – Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie, Paris, Imprimerie nationale, MDCCCCII, p. 51. – (Chants maronites). –

Fișa nr. 956

concluziile finale conducând la această fișă:


motivul „in abstracto"
Sicherheit
sigură – Gestalt
Motivul are o formă – el este o schemă – umplut cu viață nouă, pulsația
cestica tinde la realizarea unui întreg melodic. Natura specifică a lui determină for-
ma caracteristică a realizării..
De comparat cu: – morfologia – elemente → forma
– semantica – → fondul psihic
Sursa cuvintelor (oratoriu – bizantin – crăciun)
In spiritualitatea muzicală românească motivul se centrează
în ritmul și degajează energia specifică a instinctului ritmic.... simetrie
de oglindă (la unele) ...

Fișa nr. 268

NOTE BIBLIOGRAFICE

198 - Vasile, Vasile - *Integrarea muzicii bizantine în creaţia enesciană,* în: *Biserica Ortodoxă Română,* Bucureşti, An CXXII, nr. 9 – 12, septembrie – decembrie 2004, pp. 645 – 660; studiu republicat integral în: *Glasul Bucovinei*, Cernăuţi – Bucureşti, Institutul cultural Român, An XII, nr. 1/2005, nr. 45, pp. 76 – 96 şi în formă completă în: *Teologie şi viaţă,* Iaşi, An XIII (LXXIX), nr. 1 – 6, ianuarie - iunie 2005, pp. 347 – 370; apoi în: *Byzantion Romanicon*, vol. VII, Universitatea de Arte *George Enescu* Iaşi, 2007, pp. 222 – 243; şi recent în: *Volum omagial Pr. Prof. Dr. Nicu Moldoveanu la 70 de ani,* Bucureşti, Editura *Basilica,* 2010, pp. 150 - 178;
199 - Brăiloiu, Constantin – *O scrisoare a domnului Constantin Brăiloiu*; în: Brăiloiu, Constantin – *Opere, Oeuvres*, introducere, clasificare, note de Emilia Comişel, Bucureşti, Editura muzicală, 1998, p. 338.
200 - Breazul, G(eorge) - *Colindele..., Întâmpinare critică,* Craiova, Scrisul Românesc, 1940;
201 - Breazul, G(eorge) – *Colinde,* culegere întocmită de..., cu desene de Demian, Colecţia *Cartea Satului*, scoasă de Fundaţia Culturală Regală „Principele Carol", Editura Scrisul Românesc, 1938;
202 - Breazul, G(eorge) – *Colinde,* culegere întocmită de..., cu desene de Demian, cu o postfaţă de Titus Moisescu, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1993,
203 – *Sub aripa cerului:* Sabina Ispas – *Comentarii etnologice asupra colindei și colindatului* – Constantin Brăiloiu - *Colinde și cântece de stea,* Antologie de Sabina Ispas, Mihaela Șerbănescu și Otilia Pop – Miculi, București, Editura enciclopedică, 1998;
204 - Vasile, Vasile **-** *George Breazul – ctitoriile sale culturale*, București, Editura muzicală, 2017;
205 – Breazul G. – *D-l Const. Brăiloiu și colindele. Rea credință sau ignoranță? Ori și una și alta?;* în: *Universul,* București, Anul LV, nr. 340, 13 decembrie 1938, p. 2 – *Articole* nr. 363;
206 - Brăiloiu Const(antin) – *Iar „Colinde D-lui G. Breazul*; în: *Semnalul,* Bucureşti, An II, nr. 291, 18 ianuarie 1939, p. 3; Republicat în: *Viaţa Românească*, Bucureşti, An XXXI, nr 2, februarie 1939, pp. 42 – 47 - *Articole - XIV - nr. 376*;

207 - Cosma, Octavian Lazăr - *Distorsiuni muzicologice Constantin Brăiloiu – George Breazul, I;* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An XIX, nr. 3 (75), iulie – septembrie 2008, pp. 12 – 35; *II*; în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An XX, nr. 1 (77), ianuarie – martie 2009, pp. 39 – 58;
208 - Cosma, Octavian Lazăr - *Distorsiuni muzicologice Constantin Brăiloiu – George Breazul, I;* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, An XIX, nr. 3 (75), iulie – septembrie 2008, p. 12;
209 - Brăiloiu, *Opere,* III, 1974, pp. 262 – 264;
210 - Breazul, George – *Scrisori şi documente,* vol. III, Ediţie îngrijită şi adnotată de Titus Moisescu, Traducerea scrisorilor din limba germană de Ortansa Țițeiu – Vernescu, Bucureşti, Editura muzicală, 1997, p. 250;
211 - Asow, Erich Müller von – *Breazul, George;* în: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* band 2 (Bocherini – Da Ponte), Deutscherbuch Verlag, Bärenreiter - Verlag Kassel, Basel – London – New York, 1952, pp. 242 - 243;
212 – *Patrium Carmen,* pp. 280 – 283;
213 - Alexici Gheorghe - *Din trecutul poeziei poporane românești*; în: *Luceafărul*, Budapesta, An II, nr. 22, 15 noiembrie 1903, p. 370;
214 - Breazul, George – *Oligocordii prepentatonice anhemitonice;* în: *Cercetări folclorice,* Bucureşti, 1947; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii româneşti,* vol. V…, pp.
110 - 146;
215 - Breazul, George - *Scrisori şi documente,* vol. II (...), p. 92;
216 - Breazul, George - *Scrisori şi documente,* vol. II (...), pp. 368 - 369;
217 - Breazul, G(eorge) – *Studii de folklor muzical:* A – *Idei curente în cercetarea cântecului popular*, B - *Oligocordii și stenohorii; Moduri pentatonice;* în: *Cercetări folclorice,* București, An I, 1947;
218 – *Idem, Extras,* p. 17;
219 - Breazul, G(eorge) – *Muzica românească de azi*; în: (Breazul, George) – *Muzica Românească de azi,* Cartea Sindicatului Artiştilor Instrumentişti din România, Bucureşti, 1939, p. 589 şi 591.
220 - Breazul, G(eorge) – *D. Const(antin) Brăiloiu şi colindele*…, p. 2;
221 - Sachs, Curt – *Prolegomènes à une préhistoire de l'Europe;* în: *Revue de Musicologie*, Paris, XX – ème Année, nr. 57, février 1936, pp. 22 – 26; Apud: Breazul, George – *Idei curente în cercetarea cântecului popular* în Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti. Cercetări de istorie şi folclor – Pages de l'histoire de la musique roumaine,* vol. V, (...), p. 120.
222 - Breazul, George – *Idei curente în cercetarea cântecului popular.*(...), pp. 7 – 61, respectiv p. 142.
223 - Ciobanu, Gheorghe – *Prefaţă – Preface;* în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii româneşti. Cercetări de istorie şi folclor – Pages de l'histoire de la musique roumaine,* vol. V, p. 5;
224 - Datcu, Iordan – *Dicţionarul etnologilor români*, vol. II, Bucureşti, Editura Saeculum I. O., 1998, p. 110;
225 - Bucuţa, Emanoil –*Pietre de vad,*vol. III, Bucureşti, Editura Şcoalelor, 1943, p. 362;
226 - Drăgoi, Sabin – *Monografia muzicală a comunei Belinț,* Craiova, Editura Scrisul românesc, (1943), p. 23;
227 - *Anastasimatarul argon* – împodobit de Petru Lampadarie, Constantinopol, 1855, p. 111;
228 - Thibaut, Joannes – *La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes;* în: *La Tribune de Saint – Gervais*, Quatrième Année, nr. 12, Décembre 1898, p. 275
229 - Parisot Dom I. – *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, Imprimerie Națională, 1899;

SUMMARY

Vasile Vasile

The *George Breazul* fund at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library

The monography I wrote for the great ethnomusicologist, musicologist, professor and musical critic George Breazul have bound me to investigate a rich documentary fund named after him at the Union of Romanian Composers and Musicologists Library. It is all that Breazul collected over his entire life and that, in part, served him for the studies he finalized, some of the being published after his death. This enormous fund contains books, scores, magazines, enciclopedias, letters, programs, chronicles – most of them being in a manuscript form, undiscovered – has a complicated history în Lămâiței Street in Filaret area, threatened by the bombing of the World War II, the failed attempt to move everything to Craiova and, at last, the donation made for the Composers' and Musicologists' Union library by Breazul's wife, a true Penelope.
This article wishes to be a guide through a wide ocean – *George Breazul* Library – maybe the most important private libraries in our country, a real treasure of the Romanian musicology waiting to be developed.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

M U Z I C A

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA APOSTU

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

M U Z I C A

NR 1

2022

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
ECATERINA TEODOROIU NR. 19, BUCUREŞTI
EMAIL: UCMR.OFFICE@GMAIL.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713